FILM

MONICA VITTI

Fot. P. Pascuttini

• NR 50 (1253) • ROK XXVII • 10 GRUDNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● W dniach 21 — 23 listopada odbyło się w Moskwie spotkanie kierownictw Komitetów do Spraw Radia i Telewizji Polski i Związku Radzieckiego. Delegacjom przewodniczyli: ze strony polskiej — Maciej Szczepański, ze strony radzieckiej — Siergiej G. Łapin. Postanowiono m. in. rozwinąć wymianę programów telewizyjnych między obydwoma krajami, zarówno w dziedzinie informacyjno—publicystycznej, jak i artystycznej. Szczególne miejsce w wymianie zajmą programy i filmy poświęcone problematyce 50-lecia ZSRR oraz ważnym wydarzeniom w Polsce.

● Telewizja Polska rozpoczęła 26 listopada emisję filmu seryjnego „Chłopi" reż. Jana Rybkowskiego, według powieści Władysława Reymonta. Cykl składa się z trzynastu pięćdziesięciominutowych odcinków.

● „Człowiek w pracy i wypoczynku" — pod takim hasłem odbył się w Gdańsku (24 — 25 listopada) II Ogólnopolski Przegląd Spółdzielczych Filmów Amatorskich. Impreza zorganizowana została przez Spółdzielczy Amatorski Klub Filmowy „X Muza" w Gdańsku.

● XVIII Ogólnopolskie Seminarium Filmowe „Twórca — Krytyk — Widz" odbyło się w Rzeszowie w dniach 8 — 13 grudnia. Impreza zorganizowana została przez Radę Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych oraz Koordynacyjną Radę Artystyczną Kin Studyjnych.

● „Iluzjon" Filmoteki Polskiej kontynuuje w grudniu przegląd filmów radzieckich, zatytułowanych „Tradycje i współczesność kinematografii radzieckiej". Filmy wyświetlane są w trzech cyklach tematycznych. Pierwszy — „Ze złotej serii klasyki radzieckiej" — prezentuje m. in. tak głośne filmy, jak „Strajk" Eisensteina, „Ziemia" Dowżenki, „Bezdomni" Ekka, „Bohaterowie pustyni" Romma i „Piotr I" Pietrowa. Cykl drugi poświęcony jest radzieckiej komedii ekscentrycznej, a trzeci — radzieckiemu filmowi dokumentalnemu. Na pokazie specjalnym wyświetlona zostanie „Pieśń tajgi" Iwana Pyrlewa.

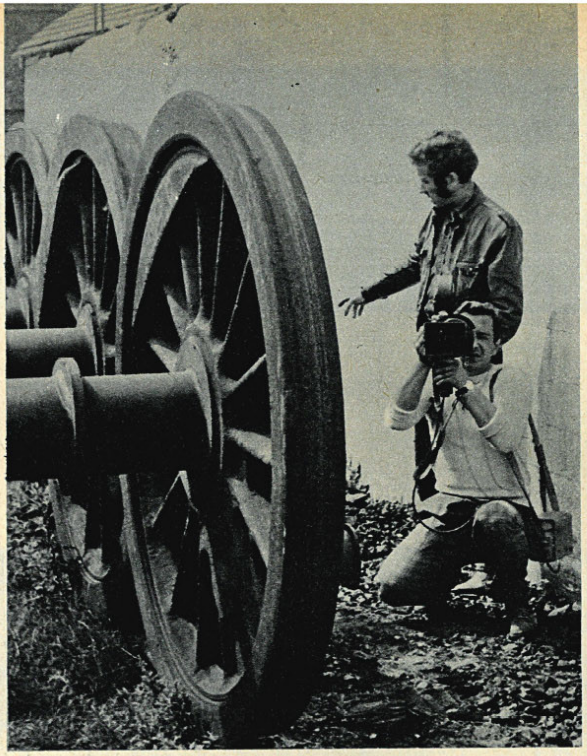
Ponadto Filmoteka Polska przedstawi w grudniu zestaw powojennych filmów duńskich. Przygotowano także przegląd poświęcony reżyserowi i aktorowi Erichowi von Stroheimowi.

projekty i realizacje

● W zespole PANORAMA zaakceptowano do realizacji scenariusz „Sekret" Romana Załuskiego i Bohdana Ziółkowskiego, oparty na noweli Jerzego Urbana. Będzie to historia kobiety-wdowy, która na podstawie odnalezionych notatek próbuje wyjaśnić tajemnicę przeszłości swego zmarłego męża.

● Wojciech Has (SILESIA) zakończył w Krakowie zdjęcia plenerowe do filmu „Sanatorium pod klepsydrą" i przeniósł się wraz z ekipą do atelier w Łodzi.

● Po kolaudacji jest film „Palec Boży" Antoniego Krauze (TOR).



Reżyser Andrzej Szczygieł i operator Romuald Farat podczas realizacji filmu „Próba rozpoznania"

KRÓTKI METRAŻ

● W CZOŁÓWCE trwają prace nad filmem „Lenino", poświęconym historycznej bitwie I Dywizji im. Tadeusza Kościuszki. Ekipa realizatorska: reżyser Leonard Ordo, operator Andrzej Galiński i kierownik produkcji Tadeusz Łoszewski — kręciła niedawno zdjęcia na miejscach dawnych walk. Realizatorzy zbierali także materiały w archiwach radzieckich. Film ma być gotowy w trzydziestą rocznicę bitwy.

Po kolaudacji jest dokument Andrzeja Szczygła „Próba rozpoznania". Film odtwarza losy oddziału partyzanckiego Armii Ludowej, dowodzonego przez Franciszka Zubrzyckiego — Małego Franka. Operatorem jest Romuald Farat.

Reżyser Wojciech Wiszniewski i operator Wojciech Kozłowski przygotowują dokument o codziennych zajęciach i obowiązkach dowódcy kompanii. Na bohatera swego filmu wybrali młodego oficera — swego rówieśnika.

film polski na świecie

● 7 grudnia rozpoczął się w National Film Theatre w Londynie Tydzień Filmów Polskich. W programie imprezy znalazły się filmy: „Perła w koronie" Kazimierza Kutza, „Agent nr 1" Zbigniewa Kuźmińskiego, „Pošlizg" Jana Łomnickiego, „Lokis" Janusza Majewskiego, „Zabijcie czarną owcę" Jerzego Passendorfera, „Rejs" Marka Piwowskiego, „Szklana kula" Stanisława Różewicza, „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego oraz „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego, a także „Gry" Grzegorza Lasoty. Do Londynu wyjechała delegacja filmowców polskich: reżyserzy Kazimierz Kutz i Zbigniew Kuźmiński oraz aktorzy — Łucja Kowolik i Jan Englert.

W tym samym kinie londyńskim rozpocznie się 17 grudnia pierwszy Przegląd Polskich Filmów Telewizyjnych w Anglii. Wyświetlone zostaną następujące pozycje: „Salome" Andrzeja Brzozowskiego, „Aktorka" Stanisława Lenartowicza, „Na przełaj" Janusza Łęskiego, „Okno zabite deskami" Janusza Majewskiego, „Dary magów" Walentyny Maruszewskiej, „Przekładaniec" Andrzeja Wajdy, „Zaliczenie" i „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego oraz „Szansa" Edwarda Żebrowskiego.

● W Sofii przygotowano w grudniu dwie imprezy poświęcone kinematografii polskiej. W dniach 18 — 23 grudnia trwać będzie retrospektywny przegląd filmów Andrzeja Wajdy. Pokażemy filmy: „Pokolenie", „Kanał" „Lotna", „Niewinni czarodzieje", „Wszystko na sprzedaż", „Polowanie na muchy". „Krajobraz po bitwie" i „Brzezina".

Z kolei w dniach 28 — 30 grudnia odbędzie się przegląd polskich filmów krótkometrażowych. Program imprezy przewiduje pokazy filmów o tematyce społeczno - politycznej, turystyczno - krajoznawczej, technicznej, a także filmów animowanych dla dzieci i filmów o sztuce. W Sofii wyświetlone zostaną m. in. pozycje tak głośne, jak „Testament" Józefa Gębskiego i Antoniego Halora, „Starzyki" Lucjana Jankowskiego, „Muzykanci" Kazimierza Karabasza, „Ab urbe condita" Jana Łomnickiego i „Egzamin" Andrzeja Trzosa. Program przeglądu obejmuje w sumie 43 pozycje.

Czesław Rączkowski i Marian Opania w filmie „Palec Boży"

UWAGA CZYTELNICY!

Następny numer FILMU ukaże się za dwa tygodnie, z datą 24 grudnia. Będzie to bogato ilustrowany numer podwójny o 32-stronicowej objętości, zawierający wiele interesujących materiałów o kinematografii polskiej i światowej, recenzje, wywiady, felietony. Cena — 6 zł.

tematy dnia

NOWA SERIA PUBLIKACJI FILMOWYCH

Z końcem bieżącego roku Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe inaugurują nową, popularną serię wydawniczą „Małych leksykonów filmowych", poświęconą kinematografii współczesnej. O serii tej mówi Władysław Leszczyński, kierownik redakcji filmowo - telewizyjno - fotograficznej WAiF.

— Czytelnicy FILMU pamiętają zapewne „Biblioteczkę X Muzy". W serii tej opublikowaliśmy w drugiej połowie lat sześćdziesiątych kilkanaście zwięzłych, popularnych monografii o filmie współczesnym. Nasza nowa seria stanowi właściwie kontynuację „Biblioteczki X Muzy"; tyle tylko, że staraliśmy się wykorzystać zdobyte uprzednio doświadczenia, uniknąć pewnych błędów itp.

— „Biblioteczka X Muzy" została więc zlikwidowana. Dlaczego?

— To sprawa dość skomplikowana. Widzi pan, chyba na całym świecie istnieją obecnie dwa typy wydawnictw poświęconych filmowi, czy nawet szerzej — sztuce. Typ pierwszy — to szczegółowe, obszerne monografie; typ drugi — to popularne prace informacyjne, publikowane najczęściej w seriach wydawniczych. O ile w tym pierwszym wypadku ostateczny kształt książki zależy wyłącznie od samego autora, o tyle w drugim kształt ten określa w dużej mierze koncepcja serii. Książka seryjna prezentuje nie tylko jednolitą obwolutę, ale także — podobne podejście do tematu, podobny układ materiału itp. Po prostu czytelnik, sięgający po publikację seryjną, musi z góry wiedzieć, jakiego typu informacje może w tej książce znaleźć.

Nasza poprzednia seria nie zawsze konsekwentnie przestrzegała owej jednolitej koncepcji. Prezentowała ona publikacje poświęcone już to reżyserom, już to gatunkom, czy wreszcie tendencjom artystycznym. Różni autorzy proponowali różne podejścia do tematu, różne style. Powiedziałbym, że „Biblioteczka X Muzy" stanowiła próbę skrzyżowania formuły „indywidualnej monografii" z formułą klasycznej publikacji seryjnej. Wydaje się, że skrzyżowania takie nie dają najlepszych rezultatów.

Nowa seria „Małych leksykonów filmowych" będzie surowo przestrzegała owej jednolitości koncepcji. W jej ramach będziemy publikować tomiki o charakterze leksykonowym, poświęcone gatunkom filmowym. Zdajemy sobie sprawę z tego, że każdą klasyfikację gatunkową można właściwie podważyć. Przykładowo: czy film wojenny stanowi odrębny gatunek, czy też jest odmianą filmu przygodowego? Albo inna wątpliwość: czy można do jednej grupy gatunkowej zaliczyć filmy o wojnach napoleońskich (np. „Waterloo") i filmy o II wojnie światowej? Rozstrzygając wątpliwości tego typu, staraliśmy się pozostawać w zgodzie nie tyle z klasyfikacjami filmologów, ile raczej z odczuciem przeciętnego kinomana.

Każdy tomik będzie miał identyczną konstrukcję. Poprzedzony jest wstępem, w którym czytelnik znajdzie obszerną definicję gatunku, charakterystykę jego odmian, wreszcie — zwięzłą historię gatunku od momentu jego narodzin aż po dzień dzisiejszy. Właściwy leksykon zawiera kilkadziesiąt omówień filmów, zrealizowanych od roku 1945 do chwili obecnej. Prezentujemy tu nie tylko najsłynniejsze pozycje danego gatunku, ale także tytuły z różnych względów typowe, znamienne.

— Kiedy ukażą się pierwsze pozycje z tej serii?

— W połowie grudnia. Jako pierwszy ukaże się tomik Alicji Helman, zatytułowany „Filmy kryminalne". Dalsze pozycje: „Filmy fantastyczno - naukowe" Andrzeja Kołodyńskiego, „Filmy płaszcza i szpady" Danuty Karcz, „Filmy o miłości" Marii Kornatowskiej, „Współczesny dramat filmowy" Berny Bąkowskiej i Ryszarda Koniczka. Przewidujemy ponadto: „Western", „Filmy komediowe", „Filmy sensacyjne", „Musical".

Rozmawiał: ski

LILIE POLNE

Film ten, wyprodukowany przez wytwórnię bratysławską, reprezentował kinematografię czechosłowacką na tegorocznym festiwalu w Wenecji. Został bardzo przychylnie przyjęty zarówno przez międzynarodową, jak i rodzimą krytykę i publiczność. Jest on dziełem reżysera Elo Havetty, przedstawiciela najmłodszego pokolenia słowackich filmowców. Havetta ukończył praską szkołę filmową w roku 1966 i przez pewien czas współpracował z Emilem Radokiem nad przygotowaniem programu diapoliwizji, zademonstrowanego na światowej wystawie w Montrealu. W roku 1969 nakręcił swój pierwszy film fabularny „Uroczystość w ogrodzie botanicznym", który sam określił jako „feerię o potrzebie cudów w życiu człowieka". W „Liliach polnych" Havetta kontynuuje w sposób coraz dojrzalszy stylistyczne poszukiwania i poetykę swego debiutanckiego filmu.

— *Sądzę, że najtrudniejszym gatunkiem jest tragikomedia* — mówi reżyser — *gdyż polega na łączeniu dwóch przeciwstawnych elementów. A ponieważ w ogóle lubię skrajności, tragikomedia pociąga mnie szczególnie. Podczas pracy nad scenariuszem staraliśmy się spojrzeć na wojnę z innej strony, niż to wielokrotnie już czyniono. Ileż filmów opowiadało o grozie wojny i jej skutkach! Oczywiście — materialne, fizyczne konsekwencje wojny pojawiają się także w moim filmie; są one straszne, ale przecież jeszcze straszniejsze są jej skutki psychiczne. Oto temat naszego filmu.*

Film zaczyna się scenami pierwszej wojny światowej. Ale nie są to dokumentalne kadry, jak Lumièrowski „Przyjazd pociągu na stację", użyty w „Uroczystości w ogrodzie botanicznym". Epizody wojenne zostały doskonale zainscenizowane w stylu ówczesnych zdjęć kronikalnych, nawet nie brak w nich ręcznie wykonanych napisów po węgiersku.

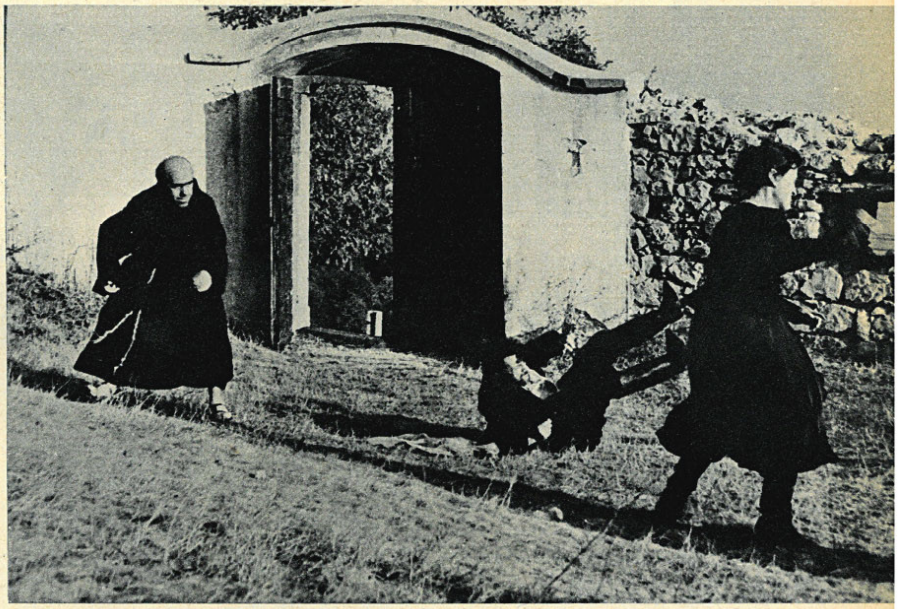
Poznajemy czterech głównych bohaterów filmu i chociaż właściwa akcja zaczyna się kilka miesięcy po wojnie, to właśnie wojna determinuje od początku do końca ich losy. Świat jest jednym wielkim mrowiskiem ludzkim. Wszyscy poszukują najbliższych — krewnych, przyjaciół, znajomych. Szukają swego domu — miejsca, w którym mogliby zarzucić kotwicę i zacząć życie na nowo. Wśród powracających są nie tylko ludzkie wraki — inwalidzi i kalecy, ale także ludzie, których wojna skrzywiła psychicznie, którzy noszą ją wciąż w sobie.

Nasi bohaterowie starają się trzymać razem, ale im się to nie udaje. Powstają między nimi spory, poczynają narastać konflikty. Jeden z nich próbuje osiąść u boku bogatej wdowy, ale wkrótce okoliczności zmuszają go do tego, by odszukać towarzyszy i przyłączyć się na powrót do nich. Czy ludzie ci znajdą kiedykolwiek swój dom? Czy po strasznych wstrząsach, które przeszli, potrafią odnaleźć siebie samych?

Film zbudowany jest na zasadzie polifonicznej kompozycji muzycznej — nie tylko pod względem formy, ale i całej osnowy dramaturgicznej. Pojawiają się w nim motywy raktery postaci nakreślone są wyraziście. Przemyślana w najdrobniejszych szczegółach realizacja odznacza się ciekawą koncepcją plastyczną. Jej punktem wyjścia są stare fotografie, początkowo dominuje charakterystyczna szara tonacja, potem poszczególne elementy kolorystyczne poczynają się łączyć, by w finale zagrać pełną gamą barw.

Zdjęcia kręcone były w zachodniej Słowacji i autorom chyba po raz pierwszy udało się tak prawdziwie uchwycić pejzaż, odmalować różne środowiska ludzi tych okolic. Plenerowe kompozycje barwne przypominają niekiedy płótna barokowych mistrzów. Autorem zdjęć jest doskonały operator Josef Šimončič, który poprzednio współpracował z czeskim reżyserem Jurajem Herzem.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że film jest dziełem młodych twórców. Scenariusz napisał Vincent Šikula — dziś już ceniony słowacki pisarz, a główne role odtwarzają mało jeszcze znani aktorzy albo aktorzy niezawo-



Czy znajdą swój dom?

solowe, które nieustannie się rozwijają, aby w końcu włączyć się w nurt wielkiej symfonii. W filmie przewija się postać inwalidy; nieustannie powtarza on tylko jedno: „— Mądrze mówi, mądrze!". Powraca też ciągle obraz autobusu i legionisty, który wychodząc z karczmy zawsze się na ten autobus spóźnia.

W przeciwieństwie do „Uroczystości w ogrodzie botanicznym", nowy film Havetty jest dramaturgicznie bardziej zwarty, chadowi. Pięcioro wykonawców zasługuje na szczególną pochwałę. Są to: Zofia Martišová, Vlado Kostovič, Ivan Krivosudský, Lotar Radványi i Emil Tomaščik.

Dzięki „Liliom polnym" kinematografia słowacka dała znów o sobie znać na międzynarodowym forum.

PETER MIHALIK

„Lalie polné", film produkcji słowackiej, reż. Elo Havetta

głosy i głosy

SŁOWA I OCZY

Do interesujących uwag skłoniła aktorka radziecka Alla Demidowa (znana u nas przede wszystkim ze świetnej roli przywódczyni rosyjskich eserów, Spirydonowej, w filmie „Szósty lipca") znakomitego reżysera Grigorija Kozincewa („Hamlet", „Król Lir"). Oboje przeprowadzili na łamach tygodnika LITIERATURNAJA GAZIETA (nr 46/72) „Dialog o aktorze". Artystka utrzymywała, że w filmie dla aktora **„słowo to tylko literatura"**, zaś obraz ekranowy **„buduje się z innych jeszcze «cegiełek»"**.

„Nie zgadzam się, że słowo nie jest ważne — odpowiedział Kozincew. — **Mam wrażenie, że jedna z naszych słabości polega na tym, że sami aktorzy zdewaluowali słowo, dlatego też nierzadko słyszymy z ekranu diabli wiedzą co, ale nie rosyjski język. Słowo posiada jednak absolutny walor u Czechowa, u Szekspira. A my, w dodatku, przestaliśmy rozumieć, że słowo to także i muzyka (...) Monotonia tekstów, przemiana języka w rodzaj esperanto — to nic pięknego (...).**

Jeśli mówimy o kłopotach kinematografii, to jednym z głównych jest tak zwany filmowy język scenariusza — po prostu bardzo kiepski. Aktorzy znajdują obecnie sposoby, aby taką antypoetycką, antymuzykalną mowę przeobrazić w autentyczną, bodaj z pozorów podobną do używanej w życiu. Powinniśmy jednak stale dążyć do tego, by słowo zawsze brzmiało dźwięcznie i prawdziwie."

Jednakże w zakończeniu rozmowy Kozincew przyznał, że dla niego u aktora filmowego **„najgłówniejsza rzeczą są oczy". „Nie widziałem nic bardziej wstrząsającego w światowym kinie od pewnej sekwencji w «Światłach rampy». Oto Chaplin w roli klowna Calvero, po zupełnym fiasku, ściera charakteryzację — i spod szminki wyłania się śmiertelnie znużona twarz człowieka. Nie wiem jak długo trwa to ujęcie. Wydawało mi się, że bez końca. Było tam wszystko — i tragedia starości i tragedia artysty, i jeszcze wiele innych rzeczy, znacznie więcej niż można by wypowiedzieć słowami. Wszystko to było w oczach..."**

MAŁE KINA

Wspominaliśmy na tym miejscu o minikinach, które doskonale prosperują w wielkich miastach zachodnioeuropejskich, stosując zresztą metody wypracowane przez kina studyjne. Nasze małe kina **„powołano do życia** — pisze Danuta Stambórska w miesięczniku KINO (nr 10/72) — **uchwałą Prezydium CRZZ z 1958 roku. Miały przyjść w sukurs niewystarczającej sieci kin państwowych, zwłaszcza w małych miastach i osiedlach, oddalonych od większych ośrodków miejskich."**

Autorka z niepokojem sygnalizuje postępującą w szybkim tempie likwidację tych placówek **(„na przykład w Koszalińskiem w 1965 r. było kin 48, w 1970 zostało 7, w Zielonogórskiem — odpowiednio 19 i 3")** i wskazuje jako przyczynę główną — **„biurokratyczne przerosty".** Małe kina traktowane są **bowiem na równi „z wielkimi przedsiębiorstwami kinowymi".** Takim jednak wymogom sprostać mogą tylko te z nich, które dysponują dobrym zapleczem technicznym i kadrowym, i działają w większych ośrodkach. Autorka przestrzega więc przed **„dyskryminacją terenów wiejskich"**, gdzie kina związkowe najbardziej cierpią od tendencji likwidatorskich.

W zakończeniu czytamy: **„Działalność kin związkowych wymaga generalnego odgórnego uregulowania wielu problemów. Istnieją jeszcze tereny w naszym kraju, do których nie dociera nawet kino objazdowe z sieci państwowej. Często jednak tej niekorzystnej sytuacji można zaradzić organizując tam «punkty filmowe» społecznymi siłami. I dopóki ten stan rzeczy będzie trwał, interes społeczny i ekonomiczny przemawia za utrzymaniem kin związkowych, zarówno dla celów normalnego rozpowszechniania filmu, jak i bardziej sprecyzowanych funkcji kultury filmowej. Pozostawienie tych kin samych sobie, to cicha zgoda na ich likwidację, a zarazem na niewątpliwy regres na mapie kultury w naszym kraju."**

KAPPA

teraz już wszystko jedno

Początek filmu zapowiada emocje dość stereotypowe. Jesteśmy na szosie wśród starych znajomych: szybki samochód, znakomity kierowca, szaleńcza jazda przekraczająca wyobrażenia o krawędzi ryzyka, ale zawsze successful, nieustający pościg za sympatycznym piratem i sterty złomu dymiące na poboczach. Jako właściciel spracowanego już motocykla marki WSK czułem się nawet nieco zdetonowany i to nie tylko w sensie dosłownym: z jednej strony ów uciekinier daje się lubić nieskończenie łatwiej niż jego umundurowani prześladowcy, z drugiej wszakże nietrudno mi wyobrazić siebie po prostu w roli ofiary fotogenicznej fantazji pana Kowalskiego (tak się właśnie nazywa kierowca sportowego Dodge'a). Jako widz siedzący w bezpiecznym fotelu na sali kinowej obawiałem się tylko, czy dystans wyścigu (Denver — San Francisco) nie okaże się zbyt wyczerpujący: jak długo można śledzić najbardziej nawet zawrotne wyczyny kaskaderów?

Zakrawający na supermana Kowalski okazuje się jednak postacią dość dziwną. To, co wydawało się celem gonitwy, jest w istocie tylko pretekstem. A cel? — nie ma tu pięknej, czekającej na ocalenie dziewczyny, nie ma przeciwnika, którego trzeba zdemaskować, żadna wizja sukcesu nie wabi bohatera. Jest on u kresu, a nie w drodze do jakiegokolwiek zwycięstwa. Szalony wyścig to gest rozpaczy i pogardy, a nie dążenie do celu, to ostatnie wyzwanie rzucone przez samobójcę znienawidzonemu życiu. W tym życiu bohater nie był kibicem, lecz uczestnikiem. A więc i gest pogardy zwrócony jest przeciw samemu sobie, prowadzi zarazem do autodestrukcji. Krótkie wspomnienia usytuują bohatera w społeczeństwie, wyznaczą szerszy zakres jego osobistych doświadczeń: wojna w Wietnamie, as policji.

Dawni koledzy są dzisiaj prześladowcami. Zaciekłymi prześladowcami — nie na miarę rzeczywistych wykroczeń, ale na miarę nienawiści, którą budzi niezrozumiała inność. Oni bronią czegoś więcej niż przepisów kodeksu drogowego, i bronią dobrze, bo coś, co się w ich głowach nie mieści — brak celu, straceńcza afirmacja wolności — jest rzeczywistym zagrożeniem Porządku. Wyścigiem pasjonuje się cała Ameryka. Kowalski staje się bohaterem dnia: wielkie nagłówki gazet informują o jego kolejnych wyczynach: niezmiernie ciekawie jest pokazana ta próba oswojenia szaleńca, włączenia w krwiobieg normalnego życia. Chcąc nie chcąc Kowalski zostaje championem sportowym, na ogromnych trybunach oklaskują go miliony widzów. Dzięki kulturze masowej bunt staje się przedmiotem businessu i w ten sposób wbrew sobie podtrzymuje system.

Przede wszystkim zaś kibicuje bohaterowi ta druga Ameryka, podziemna, zbuntowana. To jedno pytanie: po co? — które niepokoiło sprawozdawców i słuchaczy z oficjalnych trybun, tutaj jest nieistotne. Ważne jest tylko: przeciw czemu? Sama zasada negacji, nie mówiąc o walce z policją, wystarczy jako przepustka. Taką legitymację Kowalski by zapewne odrzucił, on składa już podpis pod własnym tylko rachunkiem. Należy zresztą raczej do tamtej, starej Ameryki. Choćby poprzez wspomniany życiorys. ale również i poprzez styl dzisiejszego protestu. Spójrzmy na jeden tylko wyróżnik: czas. Czas przyśpieszony do maksimum w sportowym samochodzie — symbolu. „Swobodni jeźdźcy" z filmu Dennisa Hoppera jechali wolno na swych potężnych motocyklach, czas miał dla nich wymiar inny, wewnętrzny, odrzucili pośpiech jako jeden z naczelnych filarów systemu. Bohater filmu Sarafiana jest swoistym produktem Ameryki, od której tamci, szukając innych rozwiązań, odwrócili się w miarę konsekwentnie plecami. On też ją odrzuca, ale poprzez samozagładę, jest przejawem jej dekadencji. „Vanishing Point" — polskie tłumaczenie tytułu jest dosłowne i przywodzi na myśl ów nieuchwytny biały samochód bohatera. W oryginale oznacza to jeszcze coś

Wyzwanie, rozpacz, pogarda
Barry Newman

więcej, bardziej metaforycznie: punkt zaniku.

Punktem zaniku, symbolem śmierci był także „Zabriskie Point" Antonioniego. Ale zarazem i symbolem przeciwnym: nowego życia, możliwości odrodzenia na gruzach Establishmentu. Tej drugiej strony Sarafian nie

akcentuje. Zauważa istnienie innej Ameryki, ale ani nie głosi jej chwały utożsamiając się z jakimś kierunkiem, ani nawet — spoglądając z boku, jak Antonioni — nie podkreśla narodzin nowych wartości. Nie neguje ich także, patrzy po prostu na świat oczyma swego bohatera.

Stwierdzenie, że bohater filmu jest w swoim buncie przeciw Ameryce tak bardzo „amerykański", odnieść można w jakimś stopniu do całego filmu. Wspominałem o pewnych stereotypach, znanych z filmu rozrywkowego — dotyczy to nie tylko głównego bohatera i jego automobilowych przygód. Pochodzenie stereotypowych wyobrażeń jest różne, w każdym razie „Znikający punkt" wypełniony został obrazowo-pojęciowymi zbitkami, swoistym zespołem znaków wizualnych, które się odwołują do utartych już klisz świadomości. Naga dziewczyna na motocyklu, samotny stary traper polujący na grzechotniki, „Superduch" — zbuntowany murzyński disc-jockey, ślepy na dobitkę — oto niektóre z nich. Dzięki temu film Sarafiana staje się czymś w rodzaju ruchomego komiksu. Zadziwiające jest tylko to, że ów budulec nie określa efektu. Jak się to czasem zdarza w powieści kryminalnej, wbrew formalnemu rygoryzmowi gatunku, jego ramy zostają przekroczone, powstaje coś jakościowo odmiennego. Szukać można bliższych temu filmowi porównań. Konwencjonalna muzyka beatowa, zrodzona z potrzeb rynku, staje się wbrew wszelkim przewidywaniom nie tylko wyrazem protestu przeciw życiu łatwemu, które ją niegdyś dla swoich celów powołało, ale także dobrą muzyką — wystarczy posłuchać niektórych piosenek puszczanych w konwencjonalnej (?) euforii przez owego „Super-ducha". Czy przykład najbardziej ogólny: ta konwencjonalnie pokazana i nie rezygnująca z wielu atrybutów odrzuconej przez siebie cywilizacji młodzież. Z tego punktu widzenia film Sarafiana jest jako zjawisko faktem bardziej optymistycznym niż przesłanie, które niesie z sobą poprzez postać głównego bohatera. Tym bardziej, że stanowi nie odosobniony w kinie amerykańskim przejaw. Nie zmienia tego fakt, że sam reżyser filmu jest Anglikiem.

Na innej już zasadzie zbudowane jest świetne zakończenie filmu. Czy Kowalski pozostanie nieuchwytny dla policji, wygra tak nierówną walkę? To było tylko możliwe w na poły baśniowej konwencji, dopóty, dopóki bohater posiadał zewnętrzne choćby przymioty supermana. Zakończenie odsłania całą umowność tej konwencji. Wokół szosy gromadzą się grupy gapiów, ktoś tam gryzie kanapkę, ktoś inny rozgląda się za dziewczynami, towarzyskie rozmowy, atmosfera leniwego oczekiwania. Oczekiwania na co? Wiadomo, na co. To już nie stadion sportowy, to miejsce kaźni. Biały Dodge Challenger nie wzbije się w powietrze przy pomocy odrzutowego silnika, to zwykły, choć bardzo szybki samochód. Potem widzowie z wolna rozchodzą się, jakiś pan konewką podlewa szosę.

Vanishing Point. Prezydent Nixon powiedział kiedyś, że społeczeństwo amerykańskie przypomina ów stan rozkładu sprzed upadku Cesarstwa Rzymskiego. Katastroficzna historiozofia staje się już nawet udziałem głów państwa. Ale myślał o kimś innym, może i o autorach tego filmu? To chyba jednak przesada, proszę się przyjrzeć tym zdrowym, odpornym na wszelkie choroby widzom. Ich jest więcej, znacznie więcej. Wkrótce wszystko zostanie sprzątnięte, wolną drogą wczorajsi widzowie pojadą do pracy, w miarę bezpiecznie, z sumieniem, nad którego spokojem czuwa policja. A jak będzie trzeba — pojadą jeszcze dalej. Vanishing Point.

„Znikający punkt" (USA), reż. Richard Sarafian

ANDRZEJ WERNER

Gonitwy, porwania, gagi

POWRÓT DO „KINA PAPY"

„Małżonkowie roku II« rewolucji nie zrobią — pisał jeden z krytyków francuskich — ale kasę na pewno". Trafne spostrzeżenie. Film Jeana-Paula Rappeneau, poczęty z ducha „nowej fali", okazuje się oto zwykłym utworem komercjalnym. Bohaterem jest tu młodzieniec w gorącej wodzie kąpany. Zabija barona i ucieka aż za Ocean. Czasy są niespokojne. W Ameryce rewolucja, we Francji także. Wydarzenia zmieniają się jak w kalejdoskopie. Dokonane niedawno morderstwo na dostojniku wysoko postawionym w hierarchii społecznej okazuje się nagle czynem postępowym. Młodzieniec może powrócić do ojczyzny i zająć się poszukiwaniem swej kochliwej żony. Byłoby to wszystko śmiechu warte, gdyby nie fakt rewolucji. Gdziekolwiek się nie zjawić — u bram miasta widoczny jest ponury cień gilotyny.

„Małżonkowie roku II" w zamierzeniu reżysera mają przypominać „nowofalowe" komedie Philippe'a De Broki. Świadczy o tym choćby główna obsada aktorska: w roli pociesznego i niepoprawnego bohatera, objeżdżającego całą Francję, występuje Jean-Paul Belmondo. Jego partnerką jest piegowata Marlène Jobert. Para zabawna, pełna werwy. Jej przygody utrzymano w stylu niezapomnianego „Fanfana Tulipana". Nie liczą się więc same perypetie. Charakterystyczne jest tło wydarzeń — groteskowa, komediowo-historyczna Francja.

Francuzi lubią w ten sposób przedstawiać swoją historię. Najbardziej nawet poważne wydarzenia są dla nich materiałem do groteski. Fakty znane z podręczników ukazują w specyficznym oświetleniu. Trzeba jednak te wydarzenia filmowe widzieć w osobliwym kontekście sytuacyjnym. Śmieszna bowiem jest nie Historia przez duże H, ale wypadki, w których bierze udział bohater.

A bohater jest rzeczywiście czupurny. Nie wyciąga wniosków z wróżb Cyganki (twierdzi ona, że jego żona będzie księżną), co najwyżej interpretuje je opacznie i brnie w coraz to większe perypetie. Byłoby to może niestrawne, gdyby nie konstrukcja filmu. Reżyser robi wszystko, aby nas przekonać, że mamy do czynienia z dziełem solidnym, pozbawionym nawet cienia improwizacji. Każda dramatyczna sytuacja jest poprzedzona podobną, następna zaś rozwiązana z myślą o skutecznym funkcjonowaniu porzekadła Antoniego Czechowa, że skoro wbiło się gwóźdź w pierwszym akcie, to w ostatnim trzeba coś na nim powiesić.

Nie należy w tej opowieści doszukiwać się psychologicznych i socjologicznych głębi. Ważne są tylko gonitwy, skoki, włamania, porwania, pościgi, gagi, kolor i ruch — wszystkie atrybuty dobrego rozrywkowego kina, na które przystajemy lub nie, w zależności od nastroju. To niemało — tylko że musimy pamiętać, że film nie stanowi rozrachunku z Historią.

Poprzedni film Jeana-Paula Rappeneau dotyczył czasów okupacji. Rzecz znamienna, iż między tymi dwoma filmami nie ma właściwie większej różnicy — mimo że ich akcja toczy się w dwu odległych epokach. To jeszcze jeden dowód abstrakcyjności tego rodzaju komedii i nieśmiertelności schematu fabularnego, w którym więcej jest zabawy niż pouczających faktów. Na to jesteśmy jednak od dawna przygotowani. Nie od dzisiaj znamy kostiumową komedię francuską.

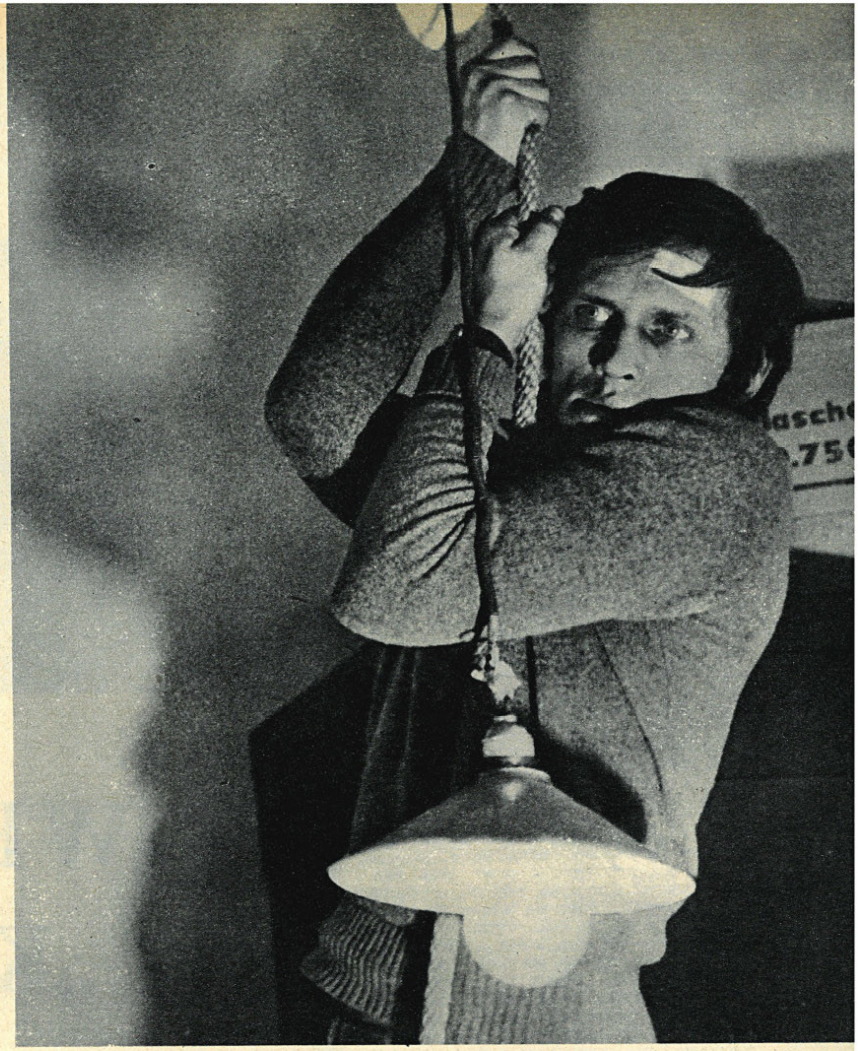
JANUSZ SKWARA

„Małżonkowie roku II" (Francja — Włochy — Rumunia), reż. Jean-Paul Rappeneau

Bohater naszego filmu

6

Mimo gwałtownych przemian, coś pozostaje w kinie nie zmienione: wyrazista postać bohatera. W polskim filmie brak jednak takich sugestywnych, atakujących wyobraźnię postaci. Czy tu znajduje się jedno ze źródeł słabości? Na ten temat zainicjowaliśmy dyskusję wśród pisarzy, reżyserów, aktorów, socjologów. Dlaczego bohaterowie polskich filmów są niewyraźni, nieciekawi, pozbawieni indywidualności? Co się na to składa? A przede wszystkim: kim mógłby być bohater współczesnego filmu? Wypowiadali się już reżyserzy: Grzegorz Królikiewicz, Janusz Morgenstern, Jerzy Stefan Stawiński i Roman Załuski, pisarze: Andrzej Braun i Witold Zalewski, aktorzy: Andrzej Łapicki i Olgierd Łukaszewicz. Dziś kolejne głosy.



Prowokuje „Poślizg" reż. Jana Łomnickiego

SZTUKA SZOKU I OCZYSZCZENIA

Nie jest zupełną prawdą, że od „Popiołu i diamentu" nie mieliśmy w polskim kinie wyrazistej sylwetki bohatera. Mógłbym wskazać choćby „Rysopis" Skolimowskiego, czy z ostatnich filmów „Trąd" Trzosa i „Poślizg" Łomnickiego, gdzie postacie zostały zarysowane interesująco i pozostały w pamięci widzów. Rzecz jednak nie polega na spieraniu się o poszczególne filmy, bo generalnie rzeczywiście brak polskim filmom ciekawie zarysowanych bohaterów. Moim zdaniem ten brak wynika z obowiązków, które nakłada się na kinematografię.

Film, a także telewizja i teatr, jako sztuki widowiskowe, winny mówić prawdę o rzeczywistości. Nie powinno się jednak pojmować tej prawdy w kategoriach publicystycznych, reporterskich, gdyż sztuki widowiskowe winny niepokoić, prowokować, mówić celowo nieprawdę — po to, by wywołać katharsis.

Przykładem niech będzie dramaturgia starożytnej Grecji. W dramatach tamtego okresu odnajdziemy nagromadzenie spraw ostatecznych, straszliwych; znajdziemy też bohaterów w sytuacjach skrajnych i okrutnych. Gdyby na podstawie tych sztuk odczytywać prawdę o epoce i pod tym kątem oceniać starożytność, moglibyśmy dojść do wniosku, że był to kraj zabójstw, kazirodztwa, ojcobójstwa, walk braterskich. Skądinąd wiemy, że tak nie było, że Hellada należała do krajów najlepiej ówcześnie urządzonych. Mimo to autorzy dramatów byli przekonani, że pokazywanie tych ostatecznych sytuacji jest potrzebne dla wywołania katharsis, że działanie na psychikę widzów metodą szoku oczyszcza, a więc jest pożyteczne.

Taka właśnie, moim zdaniem, powinna być każda sztuka widowiskowa. Bohater zaciekawiający widza nie może być przeciętny, chyba, że — jak w amerykańskim filmie „Marty" — będzie to przeciętność zagęszczona, a więc też wykreowana. Mówiąc ogólnie, interesować będzie jednak zawsze bohater niezwykły, uwikłany w interesujące i nieprzeciętne sytuacje. Bohater, którego sprawa będzie wyolbrzymiona, a więc w sensie reporterskim — nieprawdziwa. Takim właśnie był Maciek Chełmicki. Prawda „Popiołu i diamentu" nie jest reportażową prawdą o tamtym okresie.

Te stwierdzenia odnoszą się także do współczesności, gdy tymczasem bardzo często zarzuca się kinematografii, że nie pokazuje naszej rzeczywistości, spraw dziejących się wokół nas, w rozumieniu dosłownym. Takie zarzuty są niesłuszne. Wypełnianie postulatów publicystycznych, reporterskich prowadzi właśnie do wyjałowienia bohatera filmowego.

Znana jest tak zwana teoria obcości sformułowana przez Brechta: jeżeli o cnocie mówi diabeł — to jest to ciekawe, jeżeli zaś anioł — wtedy ta cnota przestaje nas interesować. Nasza kinematografia daje się, niestety, czasem zaprowadzić na owe manowce pozornej, doraźnej słuszności; nie przyjmuje się, iż kinematografia prowokująca musi być w pewien sposób „niesłuszna".

Gdybym miał postulować sposoby na uzyskanie wyrazistych sylwetek bohaterów filmowych, powiedziałbym, iż trzeba przede wszystkim odrzucić teorie, według których film artystyczny winien pokazywać kraj w tych samych kategoriach, co reportaż lub artykuł publicystyczny. Film powołany jest do pobudzania społeczeństwa, do wywoływania owego efektu oczyszczenia

Oczywiście, w filmie jak i w innych sztukach widowiskowych, liczy się także efekt propagandowy, wychowawczy. Ale ten efekt można uzyskać jedynie przez prowokację, przez pokazywanie niesłuszności, choćby tak rozumianej, jak w starożytnej Grecji, czy też tak, jak rozumiał ją Brecht.

Wydaje się, że Polacy są narodem szczególnie uczulonym na prowokację. Świadczą o tym sukcesy tej linii polskiej dramaturgii i poezji, która dawała przesadnie gorzkie oceny rzeczywistości (Mickiewicz, Słowacki), i to nawet wtedy, gdy niewola usprawiedliwiałaby łagodne widzenie.

Jestem przekonany, że Polaków zaciekawia i pobudza sztuka gorzka, mówiąca o najgorszym. Bo gorzka i prowokująca jest sztuką największych nadziei. Jeżeli się mówi swemu społeczeństwu rzeczy straszne, jeżeli się przesadza w goryczy, to wynika to z wiary, że może ono stać się doskonalsze. I na tej wierze właśnie opiera się owa sztuka dążąca do wywołania oczyszczenia.

ERNEST BRYLL

Zanotowała: E. S-W

CZY JEST POTRZEBNY?

JANUSZ MAJEWSKI

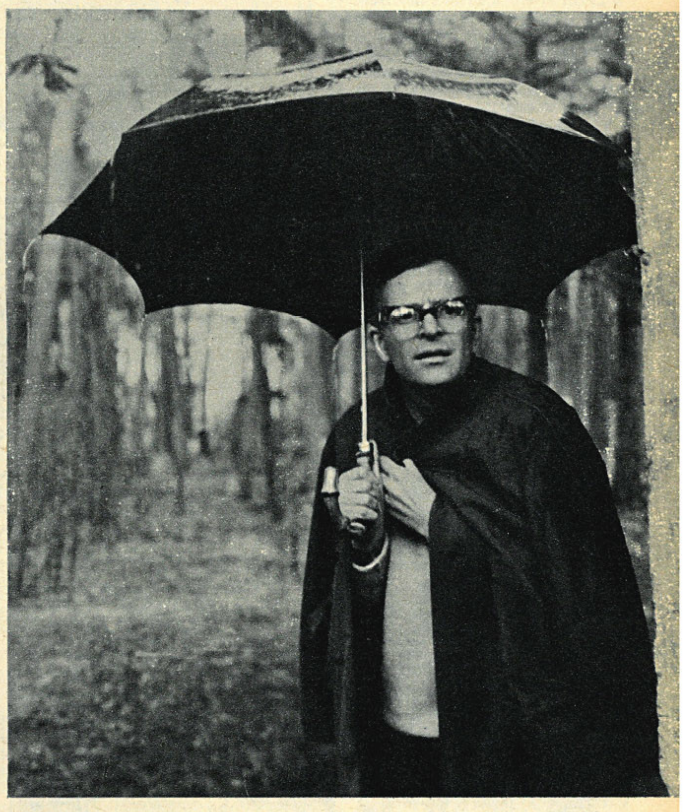
Wprawdzie umowa o pracę nie zobowiązuje żadnego reżysera do stworzenia atrakcyjnego bohatera. Ale na pewno oczekuje się od nas między innymi i tego, byśmy takiego bohatera stworzyli. Jeśli do tej pory nie spełniliśmy oczekiwań, muszą istnieć jakieś obiektywne powody; nie sądzę, żeby za jedyny można było uznać naszą artystyczną bezsilność.

Przyczyną najważniejszą jest chyba niepewność naszej współczesnej sztuki — problem dotyczy nie tylko filmu — kim taki bohater powinien dziś być. Ja także tego nie wiem. Dwadzieścia lat temu sprawa była prosta: konstruowało się bohatera ze słusznych idei i pobożnych życzeń, po czym wypuszczało w świat z głębokim przekonaniem, że przyniesie określony zysk społeczny. Dziś ani nie wiemy, jak taki wzór i ideał powinien wyglądać, ani nie wierzymy, że mógłby mieć jakieś szersze oddziaływanie społeczne. Oczywiście, znamy nadal podstawowe odpowiedzi na podstawowe pytania, dzielimy się tą wiedzą z własnymi dziećmi, albo robi to za nas szkoła i inne instytucje wychowawcze. Czy jednak bohater filmowy może być preparatem dla ilustrowania słusznych zasad? Byłby anachroniczny i skazany na niepowodzenie.

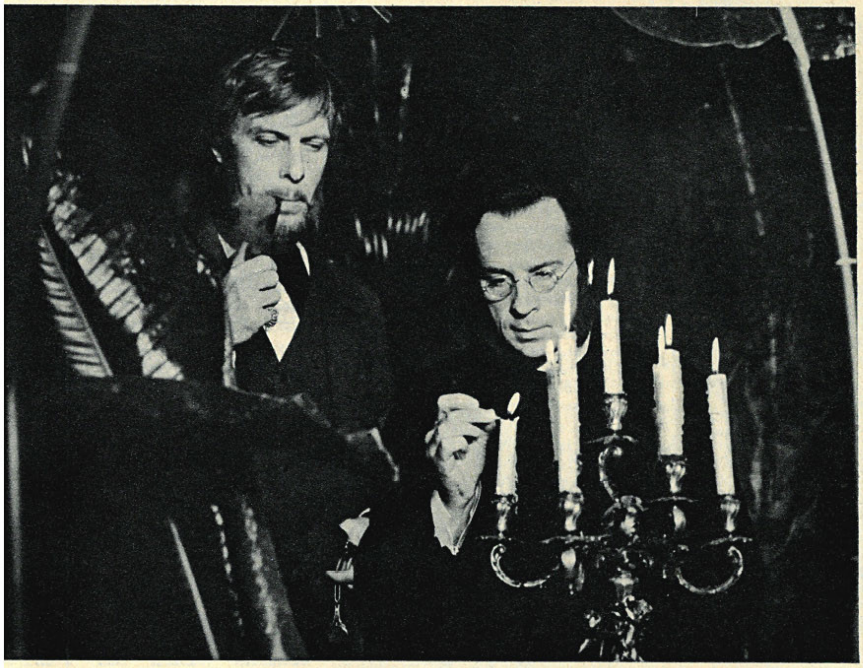
Jedyną drogą jest chyba dzisiaj nie tyle stworzenie bohatera, ile znalezienie go w otaczającym nas świecie. W życiorysach wielu z nas krzyżują się sprawy wykraczające poza indywidualny ludzki los. Odbijają się w nich dzieje grup społecznych, pokoleń, czy jeszcze szerzej — ludzi żyjących współcześnie. Chciałoby się powiedzieć: w indywidualnych losach zostały zakodowane dzieje grup społecznych. Jeśli potrafilibyśmy pokazać fragmenty życia człowieka, będące właśnie takim bogatym w treści a nie odczytanym zapisem, być może dowiedzielibyśmy się czegoś, czego jeszcze nie wiemy, a jedynie przeczuwamy.

Widziałem niedawno amerykański film „Znikający punkt". Występuje tam bohater w klasycznym znaczeniu tego słowa: ktoś w tej opowieści najważniejszy. Na pozór chodzi tylko o zakład: bohater założył się z kimś, że dojedzie w określonym, krótkim czasie do umówionej miejscowości. Jedzie wspaniale, ale musi naruszyć przepisy. W rezultacie popada w konflikt z policją, która mobilizuje przeciwko niemu wszystkie siły. Bohater urasta nagle do roli kogoś walczącego samotnie przeciwko ogromnej potędze. Na pozór buntownik bez powodu; w krótkich błyskach poznajemy jednak fragmenty jego życia, z których można złożyć pełną prawdę o tej postaci. Walczył w Wietnamie, przeżył tragedię osobistą, był policjantem, ale wystąpił ze służby, pracował krótko jako kierowca rajdowy, teraz żyje chwilą, stale pod działaniem narkotyków. Skupia w sobie problemy dzisiejszej Ameryki, ponadto jego szaleńcza jazda ucieleśnia pewną wielką tesknotę współczesnych ludzi: chęć uwolnienia się od ciężaru obowiązków, ucieczki, swobody, niezależności. Współczesny człowiek doznaje chwili wolności najczęściej właśnie za kierownicą; może jechać dokąd chce, pokonywać przestrzeń, oszołomić się szybkością. Widz może się więc utożsamić z bohaterem. Nie oznacza to jednak, by pragnął go naśladować; raczej bohater naśladuje widza.

Chyba na tym polega istota sprawy. Nie wiem, czy jesteśmy dziś w stanie znaleźć w sobie tyle naiwności, by pragnąć stworzyć bohatera, będącego wzorem do naśladowania. Możemy jedynie stworzyć postać naśladującą nas, dającą nam poczucie tożsamości, uświadamiającą nam, że inni ludzie odczuwają podobne tęsknoty i nadzieje. Innych ambicji nie ma również literatura, a może i samo życie. Czy stwarza ono jakieś postacie, które rozpalają wyobraźnię milionów, będące inspiracją dla sztuki? Wszyscy wiedzą, kim jest piłkarz Lubański: to jeden z najpopularniejszych ludzi w Polsce. Ale czy komukolwiek byłoby łatwiej uporać się ze swoimi problemami, tymi codziennymi i tymi zasadniczymi, gdyby zobaczył na ekranie życiorys Lubańskiego? Bohater powinien być wyrazicielem jakiejś prawdy, ujawniać jakąś ideę. Inny chyba nie jest ani możliwy, ani potrzebny. Mniemanie, że ludzie pragną kogoś naśladować, wydaje mi się dość naiwne.



Bawi „Sublokator" reż. Janusza Majewskiego



Niepokoi „Lokis" reż. Janusza Majewskiego

Prawdziwy bohater, zdolny kształtować osobowość całych grup społecznych, idol rozpalający wyobraźnię, ze sztuką nie ma dziś chyba wiele wspólnego. Może już go nawet stworzyliśmy: stał niedawno na placu Defilad i podziwiały go tłumy. Nie był to żaden smutny albo wesoły pan, żadna płacząca albo śmiejąca się pani, ale nieduże blaszane pudło: „Polski Fiat" 126.

Nie sądzę, żeby problem atrakcyjnego bohatera był dla filmu istotny. Ważne wydaje mi się jedynie, by chwila jaką ludzie spędzają w kinie nie była pusta, stracona. Jeśli znajdą tam moment wytchnienia lub napięcia, zabawy albo refleksji, nawiążą na dwie godziny kontakt z tym co im chcemy pokazać — to chyba już wystarczy.

Notowała: BOŻENA JANICKA

Premiery...

„Brutale w mieście"

Małe meksykańskie miasto, opanowane przez bandytów. Przyjeżdża tu młoda i piękna kobieta, aby odszukać zabójcę swego męża. Towarzyszy jej karawan i najemny morderca. Żołnierze wojsk rządowych również poszukują jej męża, nie wiedząc, że już nie żyje. Mieszkańcy miasteczka, gnębieni kolejno przez bandytów i wojska rządowe, organizują zbrojne powstanie. Porządek w mieście zostanie przywrócony dopiero po interwencji pewnego księdza-oszusta, który jest kochankiem pięknej Meksykanki i zajmuje się restauracją starych posągów.

Amerykański reżyser Robert Parrish opowiada tę historię w stylu antycznej tragedii. Ulice miasta zasłane są trupami, a miejscowe staruszki występują w roli płaczek. Dama z karawanem to daleka kuzynka Antygony czy Elektry. Jej przyboczny strażnik jest symbolem Przeznaczenia. Wszyscy bohaterowie służą tu ożywieniu dysputy między władzą a sprawiedliwością. Są jednak jednocześnie łącznikami między Sofoklesem a Johnem Fordem, ponieważ Robert Parrish nie zapomina, że jego film jest przede wszystkim westernem.

Przywódca bandytów posługuje się swym pistoletem niby packą na muchy. Nie opuszcza swego fotela, obserwując jak wokół padają zabici — aż do chwili, gdy sam zginie z ręki swego porucznika. Fałszywy ksiądz to postać owiana tajemnicą. Jego kochanka często pojawia się w oknie, patrząc na rozgrywające się wokół dramaty w sposób chłodny i wyniosły.

Szkoda — wyrażają swe zastrzeżenia krytycy — że scenariusz tego filmu nie jest bardziej klarowny. Pogmatwana akcja nie zawsze jest czytelna. Chwali się natomiast formę, a przede wszystkim oryginalną fascynującą narrację.

Główną rolę gra Stella Stevens (piękna i mściwa wdowa), a partnerują jej Robert Shaw i Telly Savalas.

„Słomiany ogień"

Taki tytuł nosi kolejny film Volkera Schlöndorffa („Niepokoje wychowanka Törlessa"), wyświetlany obecnie na ekranach kin zachodnich Niemiec.

Tym razem reżyser zainteresował się emancypacją współczesnej kobiety. Bohaterka „Słomianego ognia", z zawodu sekretarka ze znajomością języków obcych, rozwodzi się z mężem po krótkotrwałym i nieudanym małżeństwie. Postanawia żyć samotnie, poświęcając się wychowaniu dziecka. Sprawy jednak nie układają się dla niej zbyt pomyślnie. Praca nie zapewnia wystarczającego zarobku, a długotrwały spór z dawnym mężem o opiekę nad dzieckiem i uparte wysiłki utrzymania właściwego dystansu w stosunku do napastliwego szefa — nadwerężają odporność nerwową bohaterki. W końcu kobieta kapituluje przed społeczną przewagą mężczyzn i godzi się na nowy związek małżeński.

Krytyka przyjęła film przychylnie; reżysersko poprawny, nie nuży mo-

2 *Autentyczne wydarzenia*
Ingrid Thulin

1 *Głośne opowiadanie*
Alberto Sordi i Claire Bloom

3 *Proces za pobicie*
Raquel Welch (w środku)

Mówi

Jorge Sanjines

Kinematografia boliwijska jest dziś znana w świecie dzięki utworom reżysera Jorge Sanjinesa. Jego dwa filmy „Ukamau" oraz „Krew kondora" przyniosły mu rozgłos. Najnowszy — „Świętojańska noc" — poświęcony został masakrze popełnionej na bezbronnych górnikach z San Juana w roku 1942.

— *Film i polityka* — mówi reżyser — *są ze sobą nierozłącznie związane. Polityka splata się z czysto ludzkim postępowaniem, a serdeczny stosunek artysty do rzeczywistości i do problematyki, która z niej wynika — czyni ten stosunek sprawą polityczną. Im głębsze jest spojrzenie twórcy na świat współczesny, tym skuteczniejszy wydźwięk polityczny ma jego dzieło. Przy czym trzeba oddzielić od siebie dwie rzeczy. Nie można tworzyć oddzielnie „filmu politycznego", a oddzielnie „filmu autorskiego". Jeden musi wynikać z drugiego. Film autorski musi być realizowany z jasnych, politycznych pozycji.*

Wszyscy mamy wspólnego wroga. Jest nim imperializm. Dziś nikt nie może realizować filmu, jeśli nie bierze pod uwagę taktyki i propagandy imperializmu. My, filmowcy, powinniśmy tworzyć kinematografię antyimperialistyczną, która by objaśniała istotę problemów społecznych i wskazywała drogę walki. Bój jest ciężki, musi się toczyć codziennie, ponieważ imperializm nieustannie znajduje nowe sposoby, by nas ekonomicznie i kulturalnie ujarzmić. Nie możemy tworzyć czasu na błahostki, musimy dążyć do masowego, ludowego kina, które by nie służyło wrogom i nie pomagało im. — lecz było silnym, pełnym godności wizerunkiem tego, co przeżywamy i tego, co sądzimy o naszych warunkach pracy i życia.

Kto, co, gdzie?

RZYM. Janet Agren i Alberto Sordi (zdjęcie 1) objęli główne role w filmie „Kraksa", opartym na głośnym opowiadaniu Friedricha Dürrenmatta. Reżyseruje Ettore Scola.

HELSINKI. Nie tylko filmowcy amerykańscy i włoscy mają monopol na realizację filmów z Dzikiego Zachodu. Fiński reżyser Spede Pasanen ukończył ostatnio western „Nieostrożni".

MOSKWA. Reżyser Siergiej Tarasow realizuje film „Peters" — o jednym z głównych współpracowników Feliksa Dzierżyńskiego. Akcja rozgrywa się w latach 1917—1918. Bohaterem jest Jakub Peters, czekista, który próbuje rozszyfrować akcję Bruce Lockharda, amerykańskiego szpiega i dyplomaty.

PARYŻ. Jean Gabin objął główną rolę w filmie kryminalnym „Wróg i komisarz". Jego partnerami są Uschi Glas i Fabio Testi.

RZYM. Po sukcesie swego „Rzymu", Federico Fellini zamierza nakręcić film poświęcony Paryżowi.

MADRYT. Reżyser Pasquale Festa Campanile realizuje film według

książki kardynała Bibiena „Prostaczka", w którym główne role grają Agostina Berlii i Lando Buzzanca.

MONACHIUM. Antonin Vohrer rozpoczął zdjęcia do filmu „Czarny deszcz", według noweli Aleksandra Puszkina „Burza".

BERNO. Pierre Koralnik kręci w Szwajcarii film „Święta rodzina", oparty na autentycznych wydarzeniach. Pewna wieśniaczka zostaje oskarżona o pakt z diabłem. W rolach głównych: Ingrid Thulin (zdjęcie 2) i Michel Bouquet.

Ciekawostki

Raquel Welch pobita przez reżysera

3 *Raquel Welch (zdjęcie 1) zapowiedziała, że wytoczy proces reżyserowi Herbertowi Rossowi za użycie wobec niej siły fizycznej. Po gwałtownym incydencie podczas realizacji nowego filmu (tytuł pozostał w tajemnicy), aktorka natychmiast wyjechała do Londynu, „by uniknąć dalszych obrażeń cielesnych" — jak oświadczyła dziennikarzom. Złożeniem skargi w sądzie Los Angeles zajmą się jej adwokaci. Kierownictwo Wytwórni Warner Brothers, która finansowała feralny film, opublikowało oświadczenie, popierające Herberta Rossa i atakujące Raquel Welch jako „osobę źle się prowadzącą".*

Projekty

Kobieta w starym domu

4 Jean Seberg (zdjęcie 4) wystąpi w filmie „Wycie", którego scenariusz napisała przy współpracy swego męża, reżysera Denisa Berry. Stary dom — mieszkanie bohaterki — w którym toczy się akcja, jest symbolem epoki minionej. Nie odnawiany, z wolna niszczeje. Kobieta mogłaby łatwo odejść, oderwać się od świata reliktów. Odrzuca jednak propozycję zakochanego w niej człowieka — woli raczej pozostać, niż zaufać perspektywie nowego życia. Czy postępuje słusznie? Scenariusz nie daje na to pytania zdecydowanej odpowiedzi.

Kronika

Francuzi i polityka

André Harris i Alain de Sedouy byli współpracownikami Marcela Ophülsa przy realizacji głośnego filmu „Smutek i litość", o postawie Francuzów w latach okupacji. Sukces tego czterogodzinnego dokumentu udowodnił, że młodzi Francuzi, urodzeni już po wojnie, nie tylko interesują się, ale wręcz pasjonują polityką. Nowy film dokumentalny Harrisa i de Sedouy złożony jest — podobnie jak „Smutek i litość" — z materiałów archiwalnych i wywiadów. Tym razem tematem jest powojenna historia Francji, narodziny mitu generała de Gaulle'a jako „męża opatrznościowego". Harris i de Sedouy szukają argumentów dla wytłumaczenia obecnej rzeczywistości politycznej Francji, w trzech kluczowych, ich zdaniem, okresach najnowszej historii: roku 1917, 1936 i 1940.

— Czy pamiętacie Verdun, tę największą trupiarnię w dziejach świata? — mówią w wywiadzie dla dziennika „Le Monde". — Ale na żadnym z tysięcy grobów nie znajdziecie napisu: to się nie powinno powtórzyć. Francuzi nie przetrawili także klęski roku 1940. Ich kolejnym rozczarowaniem była niktość i słabość ruchu oporu. W końcu przyszedł rok 1958: armia francuska na próżno usiłowała w Indochinach i w Algierii zmyć gorycz porażki z roku 1940.

Autorzy musieli pokonać wiele przeszkód. Kontradmirał de Gaulle (syn zmarłego generała) odmówił im udzielenia wywiadu ze względu na podejrzenia o paszkwilancki charakter filmu; dziewięć miesięcy trwały rozmowy z radiem i telewizją francuską o prawo dostępu do archiwów tej instytucji. Wreszcie Harris i de Sedouy przystąpili do realizacji — przeprowadzania wywiadów z politykami i skromnymi ludźmi, których nazwisk nikt nie zna, ale których działalność wywarła wpływ na obecną sytuację. Trzeba było przezwyciężyć ich opory, nim zgodzili się znów powrócić do przeszłości. Zdaniem realizatorów sprawa nie polega wyłącznie na tym, aby tak ustawić kamery i reflektory, jakby ich w ogóle nie było.

— Jeżeli zgromadzimy — mówią — w jednym pokoju siedem wrogich sobie lub całkowicie obojętnych osób, to nie uda nam się niczego wydobyć od naszych rozmówców. Pozwalamy więc każdemu z nich mówić wszystko. Później wybieramy te fragmenty, które wydają się nam najważniejsze i łączymy je ze sobą. Chwile pustki, martwoty usuwa montaż. Sądzimy, że w wyniku naszej pracy uda nam się stworzyć portret de Gaulle'a, Francuza z krwi i kości, portret bardziej interesujący niż obiegowe sądy i opinie o tej postaci.

5 *Film w filmie*
Jacqueline Bisset

Na planie

Film o powstawaniu filmu

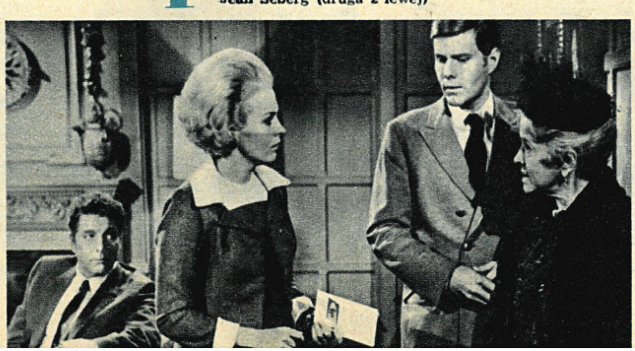
François Truffaut kontynuje pracę nad „Amerykańską nocą", której tematem jest realizacja filmu od pierwszego ujęcia do ostatniego. Akcja rozgrywa się w dwóch płaszczyznach. Jedna — to wydarzenia związane z życiem ekipy realizatorów, ich problemy zawodowe i osobiste, druga natomiast — to temat kręconego filmu. Temat ów zaczerpnięto z notatki w prasie angielskiej. Młody człowiek (Jean — Pierre Léaud) przybywa na Lazurowe Wybrzeże ze swą niedawno poślubioną żoną (Jacqueline Bisset — zdjęcie 3), by przedstawić ją rodzicom (Jean — Pierre Aumont i Valentina Cortese). Nie przewiduje jednak tego, że ojciec zakocha się w niej i razem uciekną.

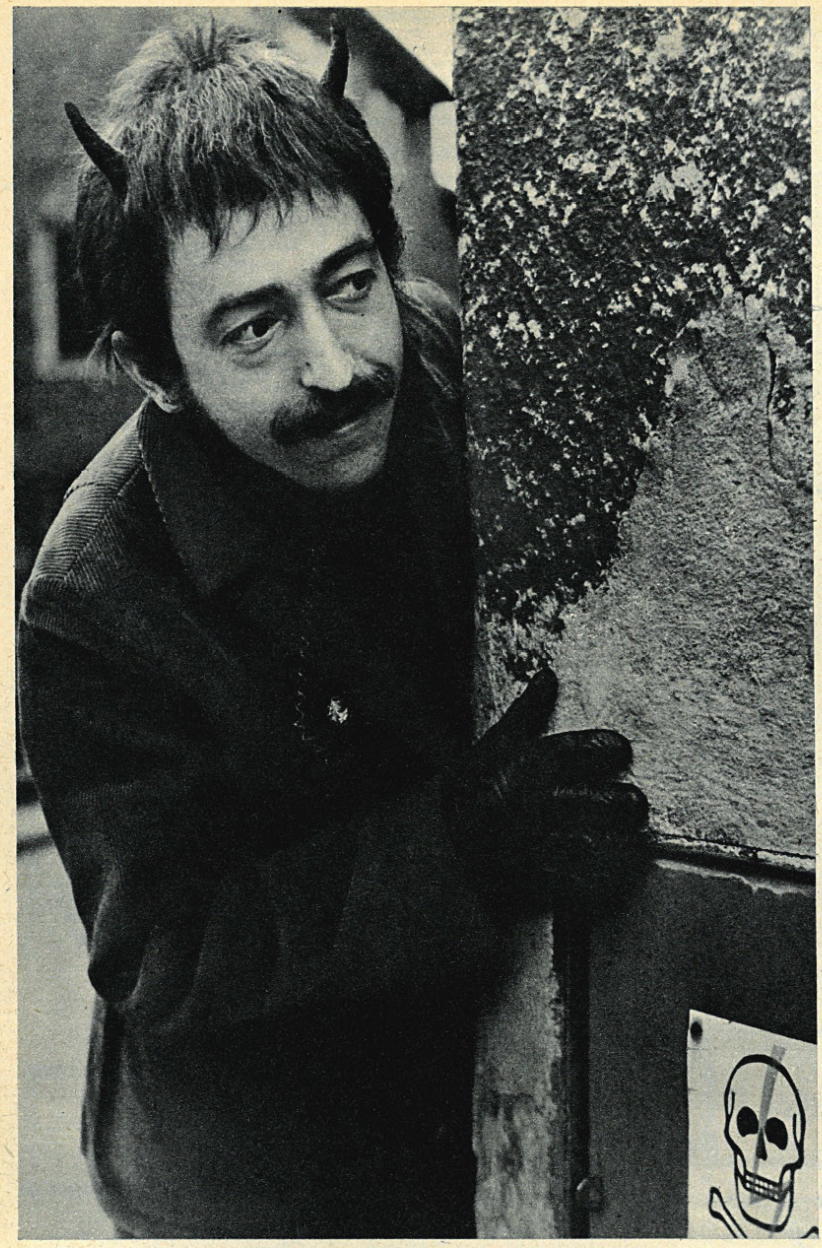
François Truffaut gra w filmie rolę reżysera.

— *Pasjonuje mnie* — mówi — *możliwość ukazania skomplikowanego procesu powstawania filmu od strony nieznanej właściwie widzom.*

— *Dla roli w „Amerykańskiej nocy"* — mówi Valentina Cortese — *opóźniłam próby „Antoniusza i Kleopatry" w mediolańskim teatrze. Ale ponieważ Kleopatra nie była już wtedy młodą kobietą nie zrobi jej różnicy, gdy poczeka jeszcze rok.*

4 *Przywiązanie do przeszłości*
Jean Seberg (druga z lewej)





Jerzy Kołodziejczyk

DIABEŁ

Śląskie miasteczko Skoczów wybrała ekipa filmowa z katowickiego zespołu SILESIA na miejsce realizacji nowej polskiej komedii, zatytułowanej „Pełnia nad głowami". Wąskie i pustawe zazwyczaj uliczki wypełniły się ludźmi — nie codziennie wszak widzi się powstawanie filmu. A w dodatku ten film nie jest taki zupełnie zwyczajny. Bowiem jedną z najważniejszych ról gra w nim... diabeł. To trzeba zobaczyć na własne oczy, a zatem każdy mieszkaniec Skoczowa stara się tak układać swe wędrówki, by choć przez chwilę popatrzeć na plan. Szczególnie chętnie przybywają dzieci i uważnie obserwują rogatą postać, na wszelki wypadek zachowując bezpieczną odległość — z diabłami nigdy nic nie wiadomo. Ten diabeł jednak nie jest groźny. Ubrany w zielony sztruksowy garnitur, uzupełniony fantazyjnym krawatem, uśmiecha się życzliwie. Poza niewielkimi różkami niczym nie przypomina wysłannika piekieł.

— Jak pan się czuje w tej roli? — pytam Jerzego Kołodziejczyka.

REPORTAŻ Z REALIZACJI FILMU „PEŁNIA NAD GŁOWAMI"

— No cóż, jest ona może nieco egzotyczna, ale bardzo ważna. Diabeł przybywa do miasteczka z poważną misją. W ludzkim kostiumie nie czuje się najlepiej — stąd pewna sztywność. Świat ziemski wydaje mu się dość dziwny, a ludzie śmieszni, czasem trzeba długo obserwować, by zrozumieć, o co im chodzi. To taki polski, poczciwy diabeł, nie płata złośliwych figli, nie boi się też święconej wody. Po prostu istnieje, jest symbolem.

Akcja „Pełni nad głowami" toczy się w ciągu dwudziestu czterech godzin i obejmuje historyczną noc w lipcu 1969 roku, którą wiele milionów ludzi spędziło przed telewizorami, czekając na chwilę, w której pierwszy człowiek stanie na Księżycu. Dla niektórych jednak istniały tej nocy dużo ważniejsze sprawy.

Miejscem akcji filmu jest pewne miasteczko, w którym dwaj panowie toczą ze sobą wojnę. Gdyby to byli najzwyczajniejsi obywatele, wojna ta nie byłaby może tak ważna. W tym wypadku jednak chodzi o Ważne Osobistości: przewodniczący Rady Miejskiej i

Franciszek Pieczka i Kazimierz Witkiewicz

Reżyser Andrzej Czekalski (z prawej) i operator Mikołaj Sprudin

W SKOCZOWIE

ksiądz proboszcz — prywatnie bracia, których przed wielu laty rozdzieliła rywalizacja. Genezy ich sporu nikt już dziś nie pamięta, ale skutki — czuje się na wielu odcinkach miejskiego życia. Nie ma sprawy, w której byliby zgodni, opinia jednego wywołuje natychmiast zaciekły kontratak drugiego. Mieszkańcy miasta dzielą się na trzy grupy: stronników przewodniczącego, stronników księdza i tych, którzy chcieliby żyć z obydwoma w zgodzie. A to wcale nie jest łatwe. Kioskarka — zajmująca stanowisko kompromisowe — musi mieć kiosk na kółkach, by móc pogodzić życzenia obu przeciwników: bliżej kościoła czy bliżej ratusza. Rozwój miasta już dawno został zahamowany: obaj antagoniści nieustannie obmyślają posunięcia gnębiące drugą stronę. I oto pewnego dnia pojawia się diabeł: cielesny, konkretny. Co z nim zrobić? Jak go ukryć? Przecież nawet małe dzieci wiedzą, że diabeł nie istnieje! Oto problem, który zupełnie odwraca uwagę przewodniczącego, księdza i sierżanta MO od wieści z Kosmosu. Poza nimi nikt o diable nie wie, nawet najbliżsi współpracownicy zwaśnionych: kościelny i sekretarz Frączak. Tych dwóch niezbyt obchodzą spory „szefów", żyją w dobrej komitywie. Ale — aby zachować lojalność — we wszystkich dyskusjach gorliwie prezentują sprzeczne poglądy. No i oczywiście nie demonstrują specjalnie swojej zażyłości. W „problem istnienia diabła" nie zostali wtajemniczeni, nie przypuszczają więc nawet, jak trudne zadanie stanęło przed świeckimi i duchownymi władzami miasta.

Jak się to wszystko rozstrzygnie — opowie film „Pełnia nad głowami". Zobaczymy w nim Franciszka Pieczkę (przewodniczący), Zygmunta Malawskiego (ksiądz), Kazimierza Witkiewicza (sierżant), Mariana Opanię (Frączak), Henryka Hunkę (kościelny), Jolantę Bohdal (kioskarka) oraz m. in. Jerzego Cnotę, Ludwika Benoit i Romualda Drobaczyńskiego. Autorami scenariusza są Tadeusz Chmielewski i Andrzej Czekalski, reżyseruje Andrzej Czekalski, operatorem jest Mikołaj Sprudin, a kierownikiem produkcji Tadeusz Baljon.

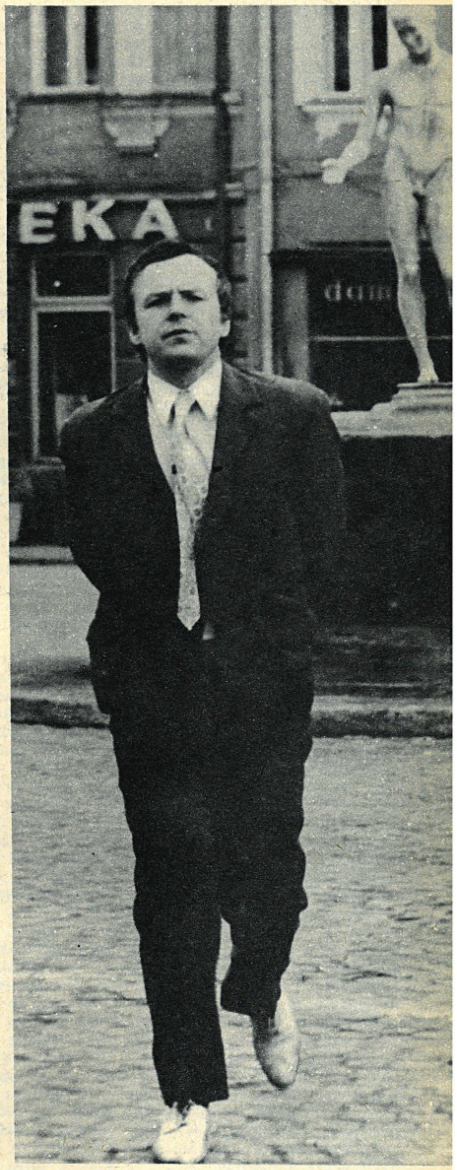
Ponieważ czas akcji ściśle określa data lądowania na Księżycu, twórcy śpieszą się bardzo z nakręcaniem ujęć plenerowych. Śnieg skomplikowałby nieco plany. Trudniej jest kręcić lato w listopadzie niż w lipcu, ale i z tym można sobie poradzić. Zresztą większość plenerów zaplanowano na ulicach miasta, na rynku przy ratuszu oraz w rejonie kościoła i plebanii. Siedziby obu antagonistów łączy wąska uliczka. To tędy wędruje kioskarka ze swym kioskiem — zależnie od tego, który z nich pojawia się na horyzoncie. Na środku rynku piękna fontanna — kiedyś czynna, ale ponieważ „nie dla chwały bożej działała, a umacniała w pysze urzędnika" — zatkała się. Dawniej z wieży kościoła rozbrzmiewał też hejnał...

„Pełnia nad głowami" zapowiada się na komedię, w której splatać się będą różne barwy śmiechu. Film rodzi się codziennie, zarówno na planie, jak i w czasie wieczornych narad ekipy twórczej. Scenariusz to tylko rama, w którą każdy dzień może wpisać jakiś drobiazg. Dźwięk nagrywa sie jednocześnie ze zdjęciami, by nie zatracić tych wszystkich strzępów dialogu, które często są potem niemożliwe do odtworzenia. Jaki więc będzie ten film? Twórcy scenariusza z równą swobodą operują elementami groteski, jak i realizmu obyczajowego. A zatem współczesna komedia z zacięciem satyrycznym? A może trochę bajka z akcentami moralitetu? Zobaczymy na ekranie.

ELŻBIETA DOLIŃSKA
ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

Jerzy Kołodziejczyk i Kazimierz Witkiewicz

Jerzy Kołodziejczyk i Zygmunt Malawski



Marian Opania

Konkurs czy gigantyczny mityng światowego krótkiego metrażu? Wyświetlono 184 filmy z czterdziestu dwu krajów, w tym 105 kinowych i 79 telewizyjnych. Obliczono, że gdyby urządzić z nich jeden zbiorczy seans, trwałby on 5056 minut, a więc ponad 84 godziny.

LIPSK 72

OD NASZEGO SPECJALNEGO WYSŁANNIKA

Festiwal w Lipsku (w tym roku XV-jubileuszowy) ma ugruntowaną renomę jednej z najpoważniejszych światowych demonstracji krótkiego i dokumentalnego filmu politycznego — przeznaczonego zarówno dla kin, jak i dla telewizji. Podkreślam zwłaszcza to ostatnie słowo, gdyż — uczestnicząc w tej imprezie nie po raz pierwszy — obserwuję jak filmy telewizyjne, dawniej w ogóle nie liczące się w programie, zajmują w nim z roku na rok coraz obszerniejsze miejsce. Jest to widome *signum temporis* — odbicie sytuacji, jaka istnieje realnie od dawna; krótki metraż staje się przecież coraz powszechniej domeną małego ekranu. W tym roku filmy telewizyjne dostąpiły w Lipsku zaszczytu wyświetlania w głównej sali festiwalowej (w poprzednich latach pokazywano je na monitorach w kilku małych salach), ograniczono jedynie ekran owalną kaszetą, upodobniając go do odbiornika TV.

Ten olbrzymi maraton filmowy ma zwykle — prócz konkursu głównego i sekcji informacyjnej — kilka imprez towarzyszących, które są poświęcone szczególnie aktualnym problemom politycznym i społecznym współczesnego świata. Tegoroczny festiwal lipski stał pod znakiem obchodów 50-lecia Związku Radzieckiego i rozwijającej się walki ludów Ameryki Łacińskiej o wyzwolenie społeczne. Rocznicę ZSRR uczczono specjalnymi pokazami filmów reprezentujących wszystkie republiki związkowe, zaś szeroką i wszechstronną retrospektywą zaangażowanej społecznie kinematografii argentyńskiej, boliwijskiej, brazylijskiej, kolumbijskiej, urugwajskiej i wenezuelskiej — dała interesujący przegląd możliwości młodych z reguły twórców z tych krajów. Możliwości, dodajmy od razu, niezmiernie ograniczonych przez miejscowe reżimy policyjne, co powoduje w konsekwencji realizację filmów z pozoru — powiedzmy — etnograficznych, o wyraźnych jednak akcentach krytycznych albo też robionych w konspiracji i wyświetlanych potem potajemnie w mieszkaniach prywatnych. Słabością wielu z tych filmów wydaje się ich wszystkoizm, ich zbyt przemożna chęć oddania całej, często dość skomplikowanej, sytuacji, w jakiej znajdują się ciemiężone ludy Ameryki Południowej; siłą natomiast — dążność realizatorów do korzystania z najlepszych klasycznych wzorów, co jest zwłaszcza widoczne w skrupulatnej selekcji materiału i eisensteinowskim rytmie montażu.

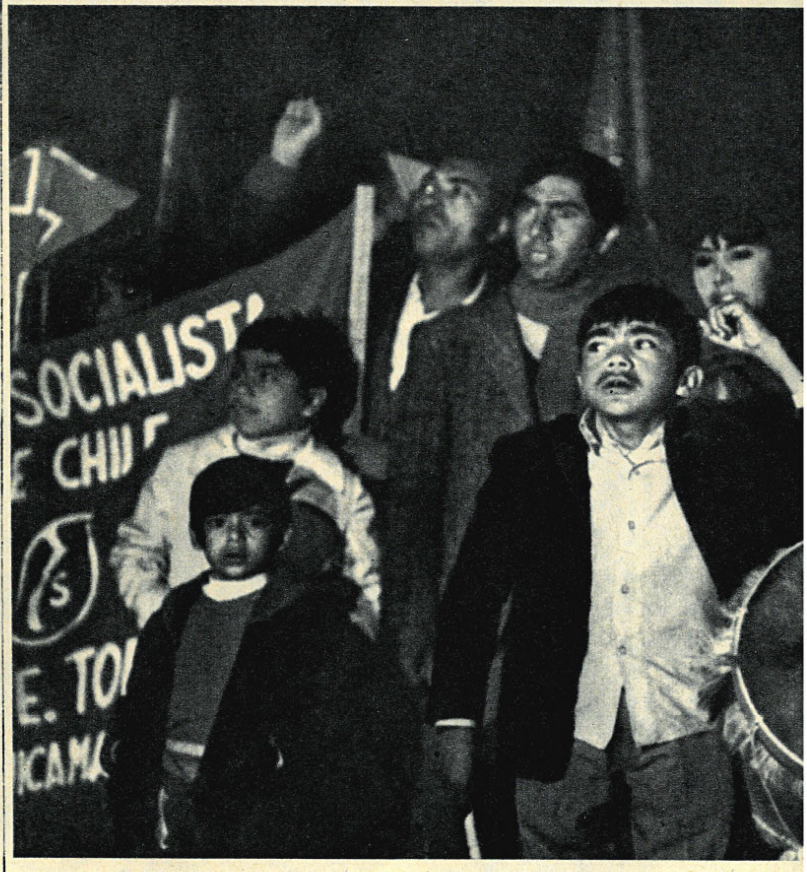
Także w głównym konkursie obejrzeliśmy sporo filmów z tego regionu. Do najbardziej oskarżycielskich, wstrząsających w swej wymowie, należały dwa utwory spółki realizatorskiej: Marta Rodriguez i Jorge Silva z Kolumbii. Pierwszy z nich — „Planas, świadkowie ludowego mordu" (jeden z trzech Złotych Gołębi) opowiada o straszliwej masakrze plemienia indiańskiego Guahibo w prowincji Planas, dokonanej przez armię kolumbijską i białych osadników w interesie amerykańskich monopoli naftowych. Drugi — „Robotnicy z cegielni" (nagroda FIPRESCI) pochyla się ze skupioną uwagą nad pewną rodziną kolumbijskich biedaków, którzy od wczesnego świtu do późnej nocy harują, nie wyłączając kilkuletnich dzieci, na skrawku gliniastej ziemi, wydzielonej im przez właściciela cegielni, by zarobić nędzne grosze. Ten obraz, nie mając pretensji do uogólnień, pokazuje właśnie z niezwykłą siłą sytuację najuboższej ludności: ich absolutną bezradność w obliczu wyzysku, w obliczu ciążących jak zmora serwitutów wobec władzy, kościoła i Bóg wie kogo jeszcze.

Jedynym jasnym promykiem w tym ponurym morzu ludzkiej nędzy i cierpienia były filmy o rewolucji w Chile, robione zarówno przez Chilijczyków, jak i ekipy z innych krajów (np. radziecki film „Chile — walka, praca, nadzieja"). Realizowane na gorąco, starające się utrwalić obraz świeżych prz mian dokonanych za rządów prezydenta Allende, filmy te ostrzegały jednocześnie przed zakusami międzynarodowej i rodzimej reakcji. Ruchy społeczne dławi się w Ameryce Południowej w sposób bezwzględny — dlatego wykrzywione paroksyzmem histerii twarze przeciwników lewicowych reform, maszerujących ulicami Santiago, kojarzyły się z zaciętymi maskami żołnierzy. rozstrzeliwujących górników — zwolenników obalonego rządu generała Torresa, który przetrwał jedynie dwa dni. Autor tych niezwykłych kadrów, pochodzących z boliwijskiego filmu „Czas generałów", także został zabity w kilka minut po nakręceniu zdjęć...

Przenieśmy się do Azji. Wojna w Indochinach jest już do wielu lat jednym z głównych tematów lipskiego festiwalu, więcej — jest tutaj powodem do antywojennych demonstracji, wykraczających często swym zasięgiem poza ramy imprezy. W tym roku urządzono wieczór pod hasłem protestu przeciw odwlekaniu przez USA podpisania traktatu pokojow go z narodem wietnamskim. Głównym punktem programu był film „To nasze wspólne nieszczęście", zrealizowany przez młodą reżyserkę radziecką Marinę Babak i pisarza Konstantina Simonowa, który był obecny na pokazie. Rzecz ciekawa: w warstwie wizualnej film okazał się dość szablonowy, przedstawiając znane i dziesiątki już razy demonstrowane obrazy dokumentalne; ale znakomity, bardzo osobisty, przejmujący komentarz, poświęcony dzieciom wietnamskim, czytany przez samego Simonowa, nadał mu inną rangę. Przyjęty bardzo gorąco przez publiczność i nagrodzony przez jury Złotym Gołębiem, miał ten utwór jedynego właściwie konkurenta w tej tematyce — w polskim filmie „Ogień" Andrzeja Brzozowskiego, który pokusił się o zupełnie inny obraz Wietnamu: cicha, spokojna wioska, wypełniona odwiecznym rytmem wieśniaczej pracy — wioska, która istniała kiedyś w Wietnamie...

JERZY PELTZ

Wadą festiwalu lipskiego, który — jak ktoś słusznie zauważył — przypomina raczej wielki mityng filmowy, jest nadmierne nagromadzenie tytułów przeciętnych i zdawkowo jedynie poruszających pewne problemy. Zaletą natomiast — jego wszechstronność. Każde ważne wydarzenie polityczne, społeczne jest tu skrzętnie odnotowywane, a ilość przemienia się niekiedy w jakość. Uważam np., że jednym z najważniejszych filmów festiwalu był „Dziewięć miesięcy do wolności" S. Sukhdeva, przeszło godzinne kompendium dokumentalnej wiedzy o wydarzeniach w Bengalii między marcem a grudniem roku 1971. Tragedia tego narodu, który stracił w tym

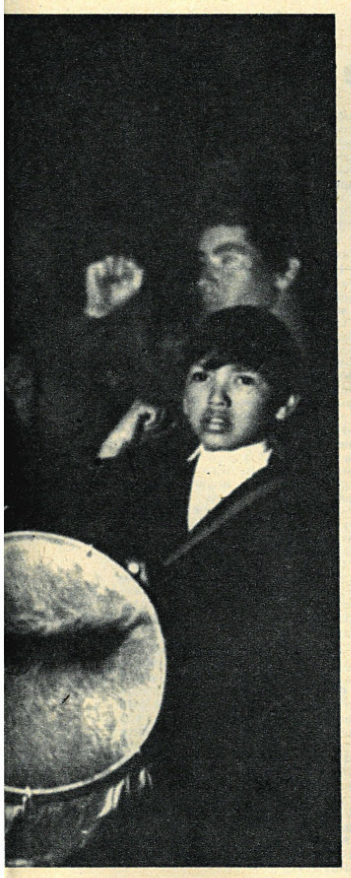


Rewolucja zwycięża
„Po roku" (Chile)

czasie przeszło 3 miliony swych obywateli, była najostrzejszym oskarżeniem nietolerancji, zawiści, szowinizmu, a jednocześnie niewyczerpanym źródłem tematów, które — obrośnięte mitami — przez wiele zapewne lat będą służyć jako natchnienie dla twórców filmów fabularnych w Bengalii.

Z zainteresowaniem oglądaliśmy w Lipsku filmy, w których nasi przyjaciele z NRD starali się podsumować bilans pierwszych miesięcy udogodnień we wspólnym ruchu granicznym. W filmie telewizyjnym „Most do Polski" obserwacje te sprowadzają się do nie pozbawionych niekiedy ironii spostrzeżeń o zachowaniu się polskich i niemieckich turystów, odnotowują również pierwsze małżeństwa młodych ludzi z obu stron Odry. Bardziej uważnie spojrzał na te sprawy pozakonkursowy film „Ewa — dziewczyna z Witunii", który przedstawia robotnicę z Bydgoszczy, pracującą w ramach wymiany w jednej z fabryk w NRD. Nie ulega wątpliwości, że ten niezwykle istotny dla obu naszych krajów proces doniosłych przemian politycznych, a także socjologicznych i obyczajowych, stanowi wdzięczne zadanie dla filmu dokumentalnego, a w przyszłości zapewne i fabularnego. Kiedy nasi filmowcy dostrzegą ten temat?

JERZY PELTZ



PÓŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972

Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kina dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w naszym nowym cyklu „Pół wieku kina radzieckiego"

KOBIETA ZRZUCA CZADRĘ

Azerbejdżański film okresu międzywojennego zapisał się w historii kina epopeją „Dwudziestu sześciu komisarzy", zrealizowaną w roku 1933 przez wybitnego reżysera gruzińskiego Nikołaja Szengiełaję. Film wskrzeszał tragiczne wydarzenia roku 1918, gdy w głodującym Baku miejscowa Rada Komisarzy Ludowych, złożona z przedstawicieli różnych partii, podjęła fatalną decyzję, wpuszczając do miasta wojska angielskie. Zmusiło to bolszewików do zejścia w podziemie; interwentom i kontrrewolucjonistom udało się jednak ująć dwudziestu sześciu komisarzy, którzy zostali rozstrzelani. Masakra wywołała gwałtowną reakcję bakińskiego proletariatu. Powstanie robotników, którym przyszły z pomocą oddziały Armii Czerwonej, przywróciło w Azerbejdżanie władzę radziecką.

Od chwili swego powstania ten filmowy epos był przedmiotem krytycznych kontrowersji, gdyż autor, kładąc nacisk na poetycką stronę utworu, jego patetyczną rewolucyjną wymowę, nie był w stanie uwzględnić wszystkich elementów skomplikowanej sytuacji politycznej, stanowiącej tło bakińskiej tragedii. W roku 1966 wytwórnia Azerbejdżanfilm (z pomocą Mosfilmu) powróciła do tego tematu. Ale tym razem sytuacja się odwróciła: film „Dwudziestu sześciu bakińskich komisarzy", choć przejrzysty historycznie i politycznie, nie zdołał osiągnąć tej wysokiej rangi artystycznej, co dzieło Szengiełaji sprzed trzydziestu trzech lat.

Sztandarowy temat owego pierwszego głośnego filmu produkcji azerbejdżańskiej przesłonił prawie zupełnie wcześniejsze próby bakińskich filmowców. Są one interesujące o tyle, że — stanowiąc zaczątek sztuki filmowej w tym rejonie ZSRR — dają jednocześnie świadectwo bardzo specyficznych przemian społeczno-obyczajowych w zbiorowiskach podporządkowanych od wieków nakazom religii mahometańskiej. Rewolucja musiała zmienić zwłaszcza sytuację kobiet, gdyż bez ich aktywnego udziału trudno było myśleć o włączeniu życia każdej rodziny w nurt ekonomicznej i kulturalnej przebudowy kraju. Tworzono więc specjalne oddziały żeńskie, które propagowały zrzucanie czadry — zasłony okrywającej twarze muzułmańskich kobiet — symbolu niewolnictwa i zacofania. Jak odnotowują kroniki, w ciągu roku 1929 około 270 tysięcy azerbejdżańskich kobiet zrzuciło czadrę. Ale radykalizm i laicyzm nowych władz wywoływały gwałtowny opór zwłaszcza duchowieństwa i fanatyków wiary, prowadząc nieraz do rozlewu krwi. Z religijnych obrzędów zwalczano zwłaszcza tzw. szachsej-wachsej, czyli zwyczaj biczowania i zadawania sobie cierpień w ekstazie religijnej podczas modłów w dniach wielkich świąt. Sceny tych obrzędów udało się nawet utrwalić na taśmie, chociaż w czasie zdjęć rozfanatyzowany tłum omal nie zdusił i nie stratował filmowców. Nasuwało się pytanie, jak tego rodzaju materiały dokumentalne, niezwykle cenne poznawczo, wykorzystać najskuteczniej dla celów oświatowych i propagandowych?

Już od roku 1924 w bakińskim komitecie kinematografii czyniono starania, by wykształcić kadrę rodzimych filmowców. Wzorem innych republik zapraszano skąd się dało znanych lub bardziej zaawansowanych filmowców na wykłady lub realizację filmów. W ten sposób bakińska wytwórnia gościła reżyserów Amo Bek-Nazarowa, Nikołaja Szengiełaję i Wsiewołoda Pudowkina, który pomagał przy realizacji filmu „Sewil" (1929).

Ale jeszcze w roku 1925 azerbejdżański aktor i reżyser teatralny, Abas Mirza Szarif-zade, nakręcił film „W imię Boga". Akcja rozgrywała się w małej wiosce w przededniu ustanowienia władzy radzieckiej. Miejscowy mułła, wykorzystując naiwną wiarę ubogiego wieśniaka Kuli, dowiaduje się, którzy z mieszkańców wykazują rewolucyjne nastroje i gotowi są popierać bolszewików. Kuli ufa duchownemu i szuka jego rady, bo jest przybity tym, że nie ma dzieci. Przyprowadza do mułły swoją żonę i prosi, by modłami wybłagał mu potomka. Ale mułła traktuje sprawę bardzo prozaicznie: zniewala żonę Kuliego, ta zaś z obawy przed hańbą i gniewem męża zataja prawdę. Gdy na świat przychodzi upragniony syn, Kuli promienieje ze szczęścia i z wdzięczności dla Allacha postanawia wziąć udział wraz z dzieckiem w obrzędzie szachsej-wachsej. I właśnie tu włączyli autorzy owe autentyczne, nakręcone w meczecie sceny sadomasochistycznej ekstazy. W dalszym ciągu akcji — dziecko Kuliego nabawia się ciężkiej choroby i umiera. Kuli wyrusza do Baku za zarobkiem i tu dowiaduje się, że jego siostra, która była służącą u tegoż mułły, uległa mu i w obawie przed hańbą porzuciła swego narzeczonego. Tymczasem zostaje ustanowiona władza radziecka i mułła-gwałciciel stanąć musi przed sądem ludu.

Rewolucja się rodzi
„Dwudziestu sześciu komisarzy"

Oprócz wspomnianych scen dokumentalnych z meczetu, w filmie znalazło się sporo momentów etnograficznych, m. in. zdjęcia często wówczas wykorzystywanych przez realizatorów ceremonii weselnych. Mogłoby się wydawać, że przeładowanie filmu scenami rodzajowymi i szczegółami folklorystycznymi skrzywia proporcje jego dramaturgii fabularnej. W rzeczywistości jednak dokumentalna wierność tych właśnie szczegółów decydowała o przyjęciu filmu przez widzów, z natury nieufnych wobec takich nowinek jak kino. Bo gdy tylko dostrzegli jakiś fałsz w zachowaniu, ubiorze postaci czy przebiegu obrzędu, uważali, że cały spektakl i w ogóle kino jest kłamstwem i niczemu, co oglądają na białym płótnie, nie należy dawać wiary. Ale film „W imię Boga" robił wielkie wrażenie, spełniał swą rolę propagandową, a jego śladem starali się iść twórcy następnych filmów azerbejdżańskich.

ZBIGNIEW PITERA

zapiski krytyczne

● JAKBY O „KORDIANIE" ● W TAMTYCH CZASACH ZNANO SIĘ NA LUDZIACH ● WESTERN – POLE DOŚWIADCZALNE ● „BARBARZYŃSKI" KROK ●

PONIEDZIAŁEK

„Przekonany, że poznał do głębi otaczający go świat i że człowiek, którym pogardza, człowiek upodlony niewolą, nie zdobędzie się nigdy na prawdziwy zbiorowy zryw buntu, Lorenzo nie cofa się wprawdzie przed zadaniem morderczego ciosu, ale tylko dlatego, by dochować wierności samemu sobie..." — pisze Mieczysław Brahmer („W galerii renesansowej") o bohaterze dramatu Alfreda de Musset, „Lorenzaccio". Jakby pisał o „Kordianie" Słowackiego, lub prawie. Oba wymienione utwory powstały zresztą w tym samym, 1834 roku. Tak oto reagowali na przegrane rewolucje w swoich krajach (Rewolucja Lipcowa we Francji, Powstanie Listopadowe w Polsce) obaj poeci.

Zawsze mnie interesował „Lorenzaccio", może dlatego, że interesował „Kordian". Analogie można by mnożyć. Ale jest też wiele znamiennych różnic między tymi dramatami. „Lorenzaccio" to dzieło wolnego narodu. Musset nie musi spełniać żadnego posłannictwa, ani nikogo uczyć, ani umoralniać. Nie żałuje mrocznych barw swojemu bohaterowi, zbrodnię doprowadza do końca. Przeciwnie u Słowackiego. Nasz bohater pozostaje niepokalany. Autor nie pozwoli mu na zbrodnię królobójstwa. Prawda, dramat Słowackiego ma inne komplikacje, ale brak mu tej błogosławionej jednorodności, tego czystego dźwięku, jakie cechują dzieła nie muszące być zaraz wyrazem zbiorowości.

WTOREK

Wczorajsze uwagi nasunęły mi się w związku z przedstawieniem „Lorenzaccia" na scenie Teatru Narodowego, na scenie, na której nie tak dawno oglądałem właśnie „Kordiana" i inne utwory polskiego repertuaru romantycznego. Rolę tytułową grał Zdzisław Wardejn. Reżyserował Tadeusz Minc.

Sprawa Lorenza de' Medici ubogiego potomka sławnego rodu florenckiego „była tak głośna — pisze prof. Brahmer — i zaprzątnęła tak silnie uwagę współczesnych, że fakty same są nam dobrze znane. W nocy z 5 na 6 stycznia 1537 roku Aleksander, książę Florencji, zwabiony w zasadzkę ginie z ręki swego krewniaka Lorenza de' Medici, który podstępnie zyskał sobie pełne jego zaufanie, stając się nieodstępnym towarzyszem mnogich występków despoty".

Dlaczego Lorenzo zabił księcia? — pyta cytowany autor. Władzy nie potrafił przejąć, spod despotyzmu też miasta nie wyzwolił. Był młodzieńcem na tyle zepsutym, że nie wierzył, iż potrafi się zmienić, więc zabił, by dopełnić miary zła? A przecież sam twierdził, że chce przywrócić wolność ojczyźnie. A może spełnił ten czyn Herostratesowy, by nie przepaść tak zupełnie w niepamięci, by coś z tego podłego życia uratować. Pisze ówczesny historyk, Benedykt Varchi: „Jeśli o mnie idzie, nie sądzę, by oddziałała którakolwiek z tych przyczyn sama, w oderwaniu od innych, ale wszystkie razem były dość silne, by doprowadzić go do tak — nie wiem: szlachetnego czy bezecnego, ale z pewnością strasznego i niezłomnego postanowienia".

Jakie to mądre, owa ocena historyka! W tamtych czasach znano się na ludziach. Czy można wyjąć jedną cechę z psychiki człowieka i powiedzieć: „oto ona!". Ubogi krewny, dworak, „szut", nagle ma stać się bohaterem? Tak w życiu nie bywa. Ani taki człowiek, ani taki los. Właśnie bywa, jak się zdarzyło z Lorenzem. Zabił, nikogo za sobą nie porwał, zbiegł z Florencji, później jego zabito. Czyn Lorenza był wielkim niewypałem. I tak jest dobrze.

Literatura stosunkowo od niedawna radzi sobie z podobnymi tematami. Nawet Musset zdradza jeszcze tendencję do uproszczeń (znawcy dopatrują się w dramacie zbyt silnego „jadu romantycznego zwątpienia"). Ale już cztery lata wcześniej powstało „Czerwone i czarne", ale już pięć lat później powstanie „Pustelnia Parmeńska".

Ile wody upłynie, zanim film wyrobi sobie podobne narzędzia? — pytam zawsze. W filmie western jest jedynym polem doświadczalnym, na którym uprawia się serio problemy dobra i zła. We współczesnym westernie owe pojęcia już czasem się krzyżują. Poza westernem w filmie obyczajowym, najczęściej w filmie z „czarnym charakterem". Ostatnio zainteresował mnie film Golda, „Porachunki". W tym mało ambitnym przecież utworze znalazły się daleko nie proste kombinacje charakterologiczne.

ŚRODA

Chciałbym jeszcze powrócić do „Lorenzaccia" w Teatrze Narodowym. Spektakl Minca był dla mnie pouczający. Niedawno cytowałem w „Zapiskach" Kijowskiego, który dowodził, jaki był naprawdę Konrad Wallenrod, a jaką budującą postać zrobił z niego Mickiewicz. Jeszcze przed kilkunastu laty Edmund Wierciński w inscenizacji „Lorenzaccia" mocno podkreślał społeczne wartości dramatu, spychając sprawę psychologii bohatera na plan dalszy. Minc postąpił inaczej: bohater nie tylko znalazł się na pierwszym miejscu, ale reżyser i świetny aktor grający Lorenza (żeby się jednak Wardejn mniej powtarzał, w tym spektaklu zanadto przypominał siebie z „Kochanków piekła" Rymkiewicza) starali się chyba dotrzeć do autentycznego źródła postaci, z pominięciem nawet Musseta. Ten „barbarzyński" krok bardzo mi się podobał.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

„PIROSMANI" (ZSRR). Próba zrozumienia malarza przez przyjęcie stylistyki jego płócien. Odrzucenie tradycyjnego pojmowania losu i dzieła artysty.

„NIECH BESTIA ZDYCHA" (Francja-Włochy). Budzi tęsknotę do stylu starego mistrza Hitchcocka, do wstrząsowej metody jego historyjek — opowiadanych nienagannie i bez wydumanych pretensji.

„TEMAT NA NIEWIELKIE OPOWIADANIE" (ZSRR—Francja). Siergiej Jutkiewicz, wybitny i zasłużony klasyk wczesnego kina radzieckiego, nie ujął się ekranowej próby biografii Czechowa. Udało mu się w wielu partiach zabłysnąć nowoczesnością formy.

„DOM WAMPIRÓW" (Wielka Brytania). Zrealizowany z wyczuciem gatunku, ale nie bez akcentów autoparodii, której miłośnicy prawdziwego „horroru" łatwo nie wybaczą.

Nasi recenzenci pisali...

„MINUTA MILCZENIA" (ZSRR). Obrachunek między wojną a współczesnością, młodzież a losy jej ojców i dziadków. Pokolenio wa więź została tu pokazana wzruszająco i atrakcyjnie.

„BYŁ SOBIE ŁAJDAK" (USA). Joseph L Mankiewicz postanowił opowiedzieć swój western na modłę współczesną, to znaczy brutalnie, zabawnie i sensacyjnie zarazem.

„TEN OKRUTNY, NIKCZEMNY CHŁOPAK" (Polska). Opowieść dla dorosłych o niewesołym świecie dzieciństwa. Niestety, filmowi Nasfetera brakuje dramatyzmu.

„WUJASZEK WANIA" (ZSRR). Kończałowski zrozumiał, że właśnie pisarstwo Czechowa i jego mądre współczucie dla bohaterów może przyjść z pomocą także i nam współczesnym.

●

Panie Redaktorze!

Na marginesie dyskusji o bohaterze filmowym chciałbym podzielić się w Wami swoimi uwagami. Zauważyłem bowiem, że w każdej dyskusji dochodzi do momentu, kiedy zaczyna się mówić nie na temat, kiedy każdy zrzuca odpowiedzialność na innych, kiedy zapomina się o właściwym problemie. Tymczasem, jak słusznie pisze p. Andrzej Braun, jasne postawienie sprawy na samym początku rozwiązuje połowę problemu.

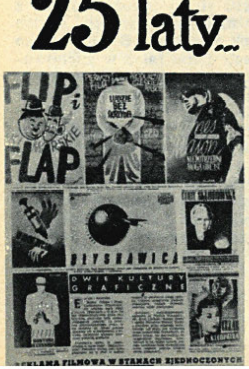
Łatwo zauważyć, że filmy oparte na utworach literackich (ale nie tylko one) nie zawsze potrafią sobie poradzić z balastem literackiej argumentacji. Film taki nie opowiada obrazem, lecz wkłada w usta bohaterów racje i argumenty, które oni między sobą zwalczają lub przyjmują. Przykładem choćby „Kardiogram" — już na podstawie samych dialogów można dowiedzieć się wszystkiego, obraz uzupełnia jedynie wizję autora opowiadania, niekiedy nawet — powtarza to, czego dowiadujemy się z ust samych bohaterów. Jeśli nawet taki film stworzy bohatera, który przypadnie do gustu publiczności, czy można go nazwać bohaterem filmowym?

I druga sprawa. Rozważania nad tym, czy bohater powinien być zbuntowany czy konformistyczny, pozytywny czy negatywny, wydają mi się jałowe. Jeśli chcemy usatysfakcjonować widza, trzeba stworzyć bohatera, z którym mógłby się on identyfikować. Wiemy, że często do tego stopnia potrafimy utożsamić się z bohaterem zdecydowanie negatywnym, nawet z przestępcą, że z zapartym tchem, śledzimy jego ucieczkę przed wymiarem sprawiedliwości. Często wbrew rozsądkowi solidaryzujemy się z nim jako z uciekającym, tropionym. Taka postać na pewno utkwi nam w pamięci.

Filmów tego typu za granicą powstaje sporo, na rodzimym gruncie brak nam jednak czegoś innego. Trudno identyfikować się z człowiekiem obdarzonym niezwykłą urodą, nieprawdopodobną zręcznością, niezwykłymi — bo wymyślonymi — talentami. Możemy ich lubić, podziwiać, lecz, na Boga! musielibyśmy być zupełnie pozbawieni samokrytycyzmu, żeby się z nimi identyfikować. Nie znaczy to, że chcemy bohaterów podobnych do nas — przeciętnych, zmęczonych, trochę rozkojarzonych, smętnie wegetujących z dnia na dzień. Zależy nam na takich, którzy by proponowali nam realny wzór, idee pożyteczne i możliwe do spełnienia, słowem, by pełnili jakąś aktywną rolę w życiu. Nie możemy bez końca wymagać od kina rozrywki.

A. W.
Warszawa
(Nazwisko i adres znane redakcji)

FILM pisał przed 25 laty...

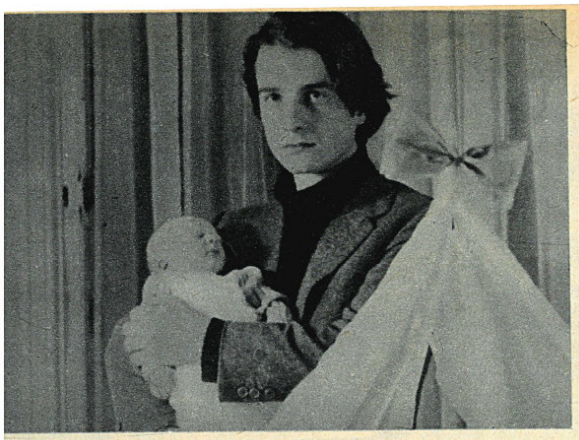


REKLAMA FILMOWA W STANACH ZJEDNOCZONYCH

NR 31—32, GRUDZIEŃ 1947 r. (dwutygodnik). Z kraju: **„W dniach 28 i 29 ub. m., na zaproszenie Dyrekcji Naczelnej P.P «Film Polski», bawili w Łodzi członkowie Klubu Sprawozdawców Filmowych z Warszawy. Około 20 dziennikarzy zwiedziło fabryki sprzętu kinotechnicznego, żywo interesując się całym procesem fabrykacji i wybitnymi osiągnięciami robotnika i technika polskiego w dziedzinie budowy nie wyrabianych przed wojną w Polsce aparatów. Na specjalnych pokazach zapoznano prasę z najnowszymi polskimi obrazami krótkometrażowymi oraz z fragmentami filmów długometrażowych «Jasne łany» i «Stalowe serca». Członkowie Klubu Sprawozdawców zwiedzili również atelier przy ul. Łakowej, asystując przy zdjęciach do filmu «Oświęcim».**

Karol Małcużyński pisze w korespondencji z Paryża: **„Triumfalny pochód włoskiej kinematografii jest przykładem bez precedensu. Jeszcze przed rokiem kinematografia ta nie odgrywała niemal żadnej roli. Na festiwalu filmowym w Cannes w 1946 roku widzieliśmy parę włoskich obrazów. Nie sądzę, aby ktokolwiek je zapamiętał. Mówiono wprawdzie wtedy już dużo o filmie «Rzym, miasto otwarte» ale odnoszono się do niego raczej jak do niezwykłej ciekawostki: oto jakiś tam pan Rossellini nakręcił domowym sposobem, przy użyciu niezwykle prymitywnych środków, obraz osnuty na tle okupacji niemieckiej w Rzymie, wmontował parę scen autentycznych, sfilmowanych niemal pod nosem gestapo, dorobił tzw. wątek zagrany przez amatorów. I — proszę sobie wyobrazić — «wyszedł z tego» film — który robi w Ameryce lepszą kasę niż renomowane obrazy hollywoodzkie. I to bez żadnej reklamy, bez żadnej «publicity»".**

Odpowiedzi redakcji: **„«N. i P.» (Biała Podlaska). — Kino się zawaliło, więc redakcja ma na to coś poradzić? Doskonale, wysyłamy 2 tony cementu i 18 wagonów cegieł. Jeśli proporcja jest fałszywa, prosimy telegrafować, gdyż nie jesteśmy fachowcami".**



MAŁŻEŃSTWO

(Domicile conjugal)

Scenariusz: **François Truffaut, Claude de Givray i Bernard Revon**
Reżyseria: **François Truffaut**
Zdjęcia: **Nestor Almendros**
Muzyka: **Antoine Duhamel**
Wykonawcy: Antoine Doinel — **Jean-Pierre Léaud**, Christine Darbon — **Claude Jade**, Kyoko — **Hiroko Berghauer**, pan Darbon — **Daniel Ceccaldi**, pani Darbon — **Claire Duhamel**, tenor — **Daniel Boulanger**, jego żona — **Silvana Blasi**, „dusiciel" — **Claude Vega**, służąca — **Danièle Gérard**, właściciel bistra — **Jacques Jouanneau**, klient — **Pierre Maguelon**, dozorczyni — **Marie Irakane**, emeryt — **Rispal**, matka małej skrzypaczki — **Annick Asty**, dyrektor, Amerykanin — **Bill Kearns**, sekretarka — **Barbara Laage**.
Produkcja: Films du Carosse — Valoria Films — Fido Cinematografica (Francja — Włochy) — 1970.

★

Ukoronowanie i zamknięcie cyklu filmów Truffauta, których bohaterem był Antoine Doinel, centralna postać głośnego debiutu tego reżysera „400 batów". Truffaut powracał do tego bohatera w „Miłości dwudziestolatków" i „Skradzionych pocałunkach". Pełna wdzięku i ciepła opowieść o małżeńskich tarapatach młodej pary.

Dodatek: „Most". Scenariusz i realizacja (według założeń plastycznych **Leonarda Pulchnego**): **Jan Tkaczyk.** Muzyka: **Andrzej Kurylewicz.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — 1972. Barwny film lalkowy.

IDZIEMY DO KINA

POSZUKIWANIE

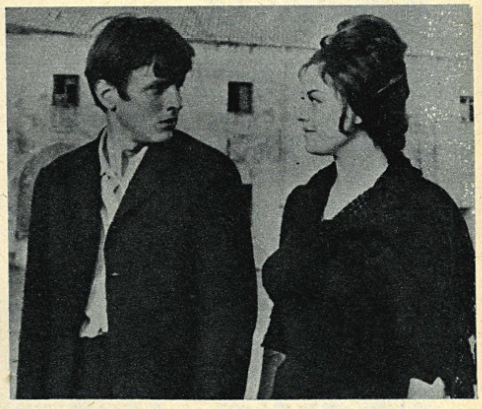
(La Busca)

Scenariusz (według powieści **Pio Barojii**): **Angelino Fons, Flora Prieto, Juan Casarabea** i **Nino Quevedo**
Reżyseria: **Angelino Fons**
Zdjęcia: **Manuel Rojas**
Muzyka: **Luis De Pablo**
Wykonawcy: Manuel — **Jacques Perrin**, Rosa — **Emma Penella**, Justa — **Sara Lezana**, Vidal — **Daniel Martin**, „Zezowaty" — **Hugo Blanco**, Leandro — **Luis Marin**, Petra — **Lola Gaos**, piekarz — **José Maria Prada**, Milagros — **Coral Pellicer**, Tomas — **Fernando Es. Pollacck**, Leandra — **Candida Losada**, donna Carmina — **Maria Bassó.**
Produkcja: Surco Films (Hiszpania) — 1966.

★

Pio Baroja (1872—1956) uznawany jest za czołowego pisarza współczesnej literatury hiszpańskiej. Autorzy filmu sięgnęli po jego wydaną w roku 1904 powieść „Poszukiwanie" — pierwszą część tryogii „Walka o życie". Przygody wiejskiego chłopca w Madrycie, opowieść o wchłonięciu go i zniszczeniu przez ludzi z wielkomiejskiego półświatka. Liczne aluzje do dzisiejszej sytuacji w Hiszpanii. Nagroda dla Jacquesa Perrina za najlepszą kreację aktorską na festiwalu w Wenecji w 1966 roku.

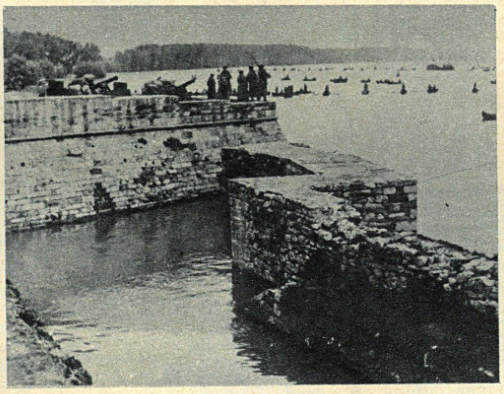
Dodatek: „Antonio Gaudi". Scenariusz i realizacja: **Juliusz Janicki.** Zdjęcia: **Wojciech Bruszewski.** Muzyka: **Jerzy Maksymiuk.** Komentarz: **Juliusz Janicki** i **Wojciech Bruszewski.** Konsultacja: **prof. dr Jan Białostocki.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1972. Popularnonaukowy, barwny dokument o twórczości hiszpańskiego architekta-wizjonera Antonio Gaudiego (1878—1926).



MICHAŁ STROGOW — KURIER CARSKI

(Strogoff)

Scenariusz (na podstawie powieści **Jules Verne'a**): **Giampiero Bona, Eriprando Visconti, Stefano Strucchi, Georges Lautner** i **Albert Kantoff**
Reżyseria: **Eriprando Visconti**
Zdjęcia: **Luigi Kuveiller**
Muzyka: **Teo Usuelli**
Wykonawcy: Michał Strogow — **John Phillip Law**, Nadia — **Mimsy Farmer**, Iwan Ogarew — **Hiram Keller**, Sangarre — **Delia Boccardo**, chan Feofar — **Kurt Meisel**, Blount — **Christian Marin**, Jolivet — **Donato Castellaneta**, matka Strogowa — **Elisabeth Bergner**, generał — **Claudio Gora**, Swietłana — **Bianca Doria**, kapitan Czelepin — **Jacques Maury.**
Produkcja: Sancrosiap — Les Films Corona — C.C.C. Filmkunst — Studia za Igrafni Filmi (Bulgaria — Włochy — Francja — NRF) — 1970.



Trzy tysiące statystów, pięćset koni, artyleria, kaskaderzy i dublerzy gwiazd. Przygody kapitana Michała Strogowa, wysłannika cara Aleksandra II na Syberię z misją uprzedzenia o buncie Tatarów i zapowiedzenia nadejścia posiłków oraz historia jego miłości do pięknej żony zesłańca politycznego. Kolejna adaptacja powieści Verne'a, napisanej przed stu laty. Barwa, szeroki ekran.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Biały ptak z czarnym znamieniem	4		5	4		4	4	4	5
Pirosmani	4		4		4	4	4	4	
Znikający punkt	4	4	4	3	5	4	4	4	
Hello, Dolly!	4							4	4
Solaris	3		4	4		4	4	3	5
Wujaszek Wania	3	4			5	4	5	3	3
Kochany drapieżnik	4			4	4			3	
Niech bestia zdycha	5		3	5		3	4		4
Ten okrutny, nikczemny chłopak	4				2		3	4	
Dziewczyna inna niż wszystkie	3	3		3	3		3		
Tam, gdzie rośnie zielony bór	3		3						
Ostatnia gra Karima	3								

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe" Wytwórnia Filmowa „Czołówka", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Surco Film (Hiszpania), Svensk Filmindustrii (Szwecja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 2.XII.1972 r. Zam. 10263 A-17

INDEKS 35904

DWA FILMY O MIŁOŚCI

Jadwiga Jankowska i Władysław Kowalski w „Trzeba zabić tę miłość"

Barbara Brylska i Jan Nowicki w „Anatomii miłości"

W grudniu wchodzą na nasze ekrany dwa filmy polskie: „Anatomia miłości" Romana Załuskiego i „Trzeba zabić tę miłość" Janusza Morgensterna